

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CAROLINA FRIZZERA SANTOS

**COMICIDADE, IRONIA E *HUMOUR* EM *LIRA DOS VINTE ANOS*,
DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

**VITÓRIA
2017**

CAROLINA FRIZZERA SANTOS

**COMICIDADE, IRONIA E *HUMOUR* EM *LIRA DOS VINTE ANOS*,
DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Prof.^a Dr.^a Fabíola Simão Padilha Trefzger.

**VITÓRIA
2017**

CAROLINA FRIZZERA SANTOS

**COMICIDADE, IRONIA E *HUMOUR* EM *LIRA DOS VINTE ANOS*,
DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ por:

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Andréa Sirihal Werkema
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Alexander Jeferson Nassau Borges (Membro suplente)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (Membro suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADEÇO:

À minha orientadora, Fabíola Padilha, por ser sempre presente do início ao fim da minha pesquisa, sendo prestativa, atenciosa e uma fonte inesgotável de conhecimento;

À minha família, incluindo mãe, pai, irmãos, avó e tios, por estarem sempre ao meu lado, me apoiando e me dando amor e forças para atingir meus objetivos;

Ao meu noivo Leonardo, que junto comigo também fez mestrado, sentindo o que eu sentia, sendo uma companhia positiva, otimista e amorosa;

À minha amiga Amália, por me ouvir nos momentos de crise e me ajudar quando precisei.

Aos meus alunos do Estágio em Docência (2016/1), pela troca de ideias que enriqueceram este trabalho.

À FAPES, pelo amparo financeiro dado a esta pesquisa.

À UFES, pelo aprendizado e enriquecimento intelectual que me proporcionou nesses seis anos que passei sendo sua aluna.

RESUMO

O humor foi uma faceta do Romantismo bastante explorada aqui no Brasil, em meados do século XIX. Dentre tantos jovens poetas que se aventuraram por esse terreno, Álvares de Azevedo se destaca por sua diversificada produção: valeu-se do humor em vários de seus aspectos na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*. Inclusive, conseguiu situar, dentro da literatura brasileira, o “humor à inglesa e à alemã”, ou *humour*, que nunca antes havia despontado nos trópicos. Visa-se, então, a partir da análise de poemas dessa referida Segunda Parte do seu famoso livro, explicitar como aparecem a comicidade, a ironia e o *humour* na obra de Azevedo escolhida como *corpus*. Para tais análises, são utilizados como aporte teórico e crítico obras e textos referentes ao movimento romântico, estudos que abordam a obra de Álvares de Azevedo e suas peculiaridades e estudos sobre o humor. Algumas dessas obras são: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido; *O Romantismo*, de Jacob Guinsburg; *Risos entre pares*, de Vagner Camilo; *O Belo e o disforme*, de Cilaine Alves; *O riso*, de Henri Bergson; *Comicidade e riso*, de Vladimir Propp, dentre outros. Por fim, busca-se demonstrar a importância do jovem poeta na nossa literatura, explorando o humorismo presente na sua face Caliban, apresentada no Prefácio à Segunda Parte da *Lira*.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Romantismo. Álvares de Azevedo. Lira dos vinte anos. Humor

ABSTRACT

Humor was a facet of Romanticism that was quite explored here in Brazil, in the middle of the 19th century. Among many young poets, who adventured themselves about this terrain, Álvares de Azevedo stands out because of his diversified literary production: he used humor in various aspects in the Second Part of *Lira dos vinte anos*. He also could place, inside Brazilian literature, the “English and German humor”, or *humour*, that never before made an appearance in the tropics. This work seeks, from the analysis of poems belonging to the Second Part of his famous book, to explain how the comedy, the irony and the *humour* appears on Azevedo’s work chosen as *corpus*. For such analysis, are used as theoretical and critical input works and texts concerning the Romantic movement, studies about Álvares de Azevedo’s work and its peculiarities and studies about humor. Some of these works are: Antonio Candido’s *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*; Jacob Guinsburg’s *O Romantismo*; Vagner Camilo’s *Risos entre pares*; Cilaine Alves’ *O Belo e o disforme*; Henri Bergson’s *O riso*; Vladimir Propp’s *Comichidade e riso*, among others. Finally, I seek to show the importance of the young poet in our literature, exploring the *humour* on his face Caliban, presented on the Preface to the Second Part of the *Lira*.

Keywords: Brazilian literature. Romanticism. Álvares de Azevedo. *Lira dos vinte anos*. Humor.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	7
II. A BINOMIA AZEVEDIANA COMO ORIGEM DO HUMOR NA <i>LIRA DOS VINTE ANOS</i>	11
III. O CÔMICO EM “BOÊMIOS”	30
IV. A IRONIA EM “É ELA! É ELA!” E “<i>SPLEEN</i> E CHARUTOS”	51
V. DUALIDADES E <i>HUMOUR</i> EM “IDÉIAS ÍNTIMAS”	71
VI. CONCLUSÃO	85
VI. REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS	94
ANEXO A – BOÊMIOS	94
ANEXO B – É ELA! É ELA!	122
ANEXO C – SPLEEN E CHARUTOS.....	124
ANEXO D – IDÉIAS ÍNTIMAS	131

I. INTRODUÇÃO

Álvares de Azevedo nasceu em São Paulo, no dia 12 de setembro de 1831 e veio a falecer prematuramente em 25 de abril de 1852, no Rio de Janeiro. Matriculado no Colégio Stoll, em 1840, recebe elogios do diretor, que reconhece nele uma grande capacidade intelectual, apesar da pouca idade. Em 1845, com 13 anos de idade, é matriculado no Colégio Pedro II, no quinto ano, e nessa escola teve célebres professores, tais como Gonçalves de Magalhães e o futuro Visconde de Araguaia. Experimentou a cafua nesse colégio devido ao seu comportamento rebelde e sua tendência a caricaturar professores. No ano de 1848, ingressa na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, atual Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde começa seus estudos nas ciências jurídicas. É um brilhante aluno e uma grande promessa, mas falece antes da conclusão do curso. Durante o período em que esteve na faculdade compôs a obra que conhecemos, só publicada postumamente.

O período em que nosso poeta mais produziu, isto é, de 1848 a 1852, foi o auge do que hoje chamamos de ultrarromantismo na historiografia literária brasileira. Esse período romântico possuiu temáticas variadas, que perpassaram a melancolia, a morte, o *spleen*, a idealização amorosa, os amores intangíveis, assim como também possuiu seu lado humorístico, amplamente veiculado entre os jovens estudantes da época. O contexto político relativamente calmo do segundo reinado contribuiu para que os poetas, ao invés de se dedicarem a causas sociais, se voltassem à sua vida interior. O sentimento abolicionista que marcou a Terceira Geração Romântica só veio a surgir posteriormente, por volta de 1860.

Investigando a obra e fortuna crítica pertinente a Álvares de Azevedo, é possível observar um lado noturno e outro solar que permeiam a obra do poeta. O lado noturno seria aquele ligado ao desejo e à admiração pela morte, o morrer de amor e o desejo irrealizado pelas misteriosas virgens pálidas. Já o lado solar seria aquele que ora lembra aquela ingenuidade e aquele frescor casimirianos, ora substitui os suspiros melancólicos pela gargalhada ou um simples esgar. Esta última é a face que pretendo investigar na presente dissertação. Como *corpus* para análise, escolhi poemas da Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*.

A opção de dissertar sobre o humor romântico e azevediano surgiu da intenção de salientar a importância que possui essa faceta humorística dentro de sua obra. Creio ser essencial a abordagem do senso de humor típico deste período que, multifacetado como foi, ofereceu inspiração para diversas estéticas posteriores, tais como o Simbolismo e o Modernismo. Inclusive, há a discussão de como Álvares de Azevedo, dentro do Romantismo, já possuía “ares” modernos, como um dos pioneiros a incluir objetos e situações prosaicas em poemas, como Antonio Candido afirma em *Formação da literatura brasileira*:

Foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado.¹

Busco explorar aqui o que constitui este lado que demonstra a *vis comica* de Azevedo. Para tal, divido seu humor entre comicidade, ironia e *humour*, para que as análises dos poemas lidem um aspecto específico do que seria o humor azevediano em geral. A palavra humor com grafia inglesa constitui um humorismo especialíssimo, que aparece somente no seu poema “Idéias íntimas”, um primor situado na segunda parte de sua *Lira*, que transporta a terras brasileiras o humor “à inglesa e à alemã”, que consistiria no esgar autoirônico, sutil, contido, resultado de uma grande força analítica e intelectual exercida pelo poeta. Para cultivá-lo, é preciso possuir certa agudeza de pensamento que Azevedo transpareceu ao escrever tal poema.

Inicialmente, pretendo demonstrar e reiterar que o humor não foi algo reservado somente a Álvares de Azevedo. A estética romântica em geral cultivava o humor. É possível, inclusive, afirmar a existência do “humor romântico”. Mas, vale lembrar que o humor irônico e sarcástico, voltado a si mesmo, aqui no Brasil teve Azevedo como um dos pioneiros. Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa, colegas do poeta na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, também possuíam seus poemas humorísticos e disparatados, os conhecidos “bestialógicos” e “pantagruélicos”. Porém, tais poemas diferenciavam-se daqueles que Álvares de Azevedo incluiu na sua Segunda Parte da

¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* – momentos decisivos. 15 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. p. 495.

Lira dos vinte anos por basearem-se mais em obscenidades e disparates, o que se aproximava mais do humor que já era cultivado anteriormente aqui no Brasil.

Assim, Azevedo está presente numa tendência inscrita em um tempo, mais precisamente meados do século XIX, que representou o ápice da Segunda Geração Romântica. Apesar das lamúrias sentimentais que eram moda naquela época, o humor surgiu como contraponto a essa tendência, o que acabou por “equilibrar” a estética. Aliás, o próprio poeta explicita no seu prefácio à Segunda Parte da *Lira* essa necessidade de encontrar a sátira e o humor após “embebedar-se” de sentimentalidades:

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.²

Os poemas escolhidos para o desenvolvimento deste trabalho são: “Boêmios”, “*Spleen* e charutos” (os seis poemas que o compõe), “É ela! É ela!” e “Idéias íntimas”. Cada um deles foi escolhido por representar facetas diferentes do humor de Azevedo. “Boêmios”, que será explorado no capítulo III, “O cômico em ‘Boêmios’”, como seu próprio subtítulo diz, é o “ato de uma comédia não escrita”. Escrito em versos, mas com o formato de um *sketch* teatral, o poema apresenta os boêmios Nini e Puff e suas desventuras. Os versos apresentam muitos elementos e cenários grotescos, o que acabam por gerar a comicidade do poema.

“*Spleen* e charutos”, conjunto de seis poemas, entra caracterizando a face mais irônica do humor de Azevedo. “Solidão”, “Meu anjo”, “Vagabundo”, “A lagartixa”, “Luar de verão” e “O poeta moribundo” compõem uma série de ironia e sarcasmo que demonstrou o talento do poeta para desenvolver esse tipo de humor. “É ela! É ela!” entra nesse mesmo grupo, em que o autor utiliza os mesmos recursos para criar o humorismo no poema.

² AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 119-120.

“Idéias íntimas” representa algo totalmente diferente no campo do humor azevediano. Nele, percebemos o *humour*, que seria o humor à inglesa e à alemã, inédito até então no Brasil.

Para o desenvolvimento da pesquisa proposta, serão utilizadas obras que abordam tanto a estética romântica em geral como também a obra de Álvares de Azevedo, focando na *Lira dos vinte anos*. O aporte teórico escolhido agencia o Romantismo e Álvares de Azevedo tanto do ponto de vista estético quanto do historiográfico. Alguns destes livros (e trabalhos) escolhidos como base para o desenvolvimento desta dissertação são: *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, de Antonio Candido; *O Belo e o Disforme*, de Cilaine Alves; *Risos entre pares – poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo; *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, de Ubiratan Machado; *O Romantismo*, Jacob Guinsburg; assim como outros materiais que foram consultados para a realização deste estudo.

O livro de Antonio Candido, com seu célebre estudo “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, entra na discussão servindo como base para minhas análises acerca dos poemas de Azevedo. Vagner Camilo é chamado ao debate para auxiliar no esclarecimento e exploração do humor azevediano. Já Cilaine Alves, comparece para enriquecer os argumentos acerca da dualidade vista na obra do poeta. A coletânea de Jacob Guinsburg e o interessante livro de Ubiratan Machado surgem como referências ao contexto histórico do Romantismo. O estudo prévio dessas obras auxilia na formação das análises aqui propostas e apresentadas nos capítulos seguintes.

Espero que o debate seja profícuo, de modo a enriquecer, mesmo que modestamente, a fortuna crítica dedicada a Álvares de Azevedo. Poeta este que nos deixou, no pouco tempo que viveu e escreveu, uma rica obra que abre espaço para discussões sobre sua verve humorística, que veremos aqui neste trabalho, e também sobre a melancolia, que guardo para possíveis estudos futuros.

II. A BINOMIA AZEVEDIANA COMO ORIGEM DO HUMOR NA *LIRA DOS VINTE ANOS*

O gosto por promover o embate ou a harmonia entre dualidades - o grotesco e o sublime, o belo e o horrível, o sagrado e o profano dentre outras antinomias - é algo muito caro aos românticos. Vemos isso em *Fausto* (no caso *Fausto I*, publicado em 1806), de Goethe, quando o personagem homônimo afirma existir dentro dele duas almas; em *Notre-Dame de Paris* (publicado em 1831), a beleza de Esmeralda contrasta com a feiura de Quasímodo. Com isso, é possível notar que Álvares de Azevedo, ao basear a *Lira dos vinte anos* em uma binomia, envolvia em sua obra um assunto, por assim dizer, já inerente à estética em que estava inserido.

Benedito Nunes, em “A visão romântica”, prevê duas categorias que estão implícitas no conceito de Romantismo, sendo uma a *psicológica* e outra a *histórica*. Quanto à categoria histórica, o movimento romântico, tendo se iniciado no final do século XVIII e se desenvolvido até meados do século XIX, surge como um movimento que vai contra o ideário Iluminista. Nesse período, também é possível notar mudanças estruturais, culturais e intelectuais na sociedade, que se iniciam devido ao desenvolvimento da industrialização e do capitalismo, assim como uma crescente urbanização da vida. Nunes afirma sobre esse período:

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das idéias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era a manifestação preliminar. Se a visão romântica pode ser considerada como visão de época, não é no sentido de uma *Weltanschauung*, configurada através de uma forma artística, de um estilo histórico determinado, e sim no de uma concepção do mundo relativa a um período de transição, que se situa entre o *Ancien Régime* e o liberalismo, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob a economia de mercado, entre o momento das aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas do *grand ébranlement* de 1789, e o momento da conversão ideológica do ideal de liberdade que essas minorias defenderam, no princípio de domínio real das novas maiorias dirigentes, firmadas com o Império Napoleônico e após a Restauração.

A essa concepção de mundo, preponderantemente idealista e metafísica, percorrida por um afã de totalidade e unidade, próprio da sensibilidade conflitiva que a impulsionou, e polarizada por sentimentos extremos e atitudes antagônicas, comportando uma vivência da Natureza física, um senso do tempo e um poder mitogênico; a essa concepção do mundo, que separou do universo cultural a literatura e a arte, transformando-as na instância privilegiada de uma só atividade poética, supra-ordenadora das correlações significativas da cultura, concomitantemente ligada à afirmação do indivíduo e ao conhecimento da Natureza; a essa concepção do mundo corresponde o Romantismo estritamente considerado, que conjuga e solidariza as duas categorias, a *psicológica* e a *histórica*, antes referidas, do conceito respectivo. Mas assim delimitada, a visão romântica, que se interrompe com o advento da modernidade, não esgota o alcance do Romantismo.

Na acepção lata, que pertence à história da cultura, esse fenômeno determinou o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe à luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje. Para além da conquista de uma forma mais livre e de um conteúdo mais variado, que seria, no juízo do Goethe amadurecido, da fase de elaboração do *Segundo Fausto*, a inevitável resultante dos extremos e exageros da época literária, por ele comparada a um acesso de febre intensa, o *urgent feeling* da visão romântica fixou o limiar de acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do Medievo e do Renascimento, valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos. É também por intermédio dela que surgem, no momento em que a atuação política de *intelligentzia* fora neutralizada, essa autonomia intelectual dilemática da consciência artística, ora cultivada em altivo isolamento, ora trazida a público, em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte; e é nela, finalmente, que se condensam os nexos sociais e políticos, ideologicamente polarizados, daí por diante jamais desfeitos, que entramam a obra de arte e o estado do mundo, colocando aquela num permanente confronto com o real.³

É observável, então, que o momento histórico que abrigou o movimento romântico foi essencial para a construção da concepção de mundo adotada por essa estética, e também foi um fator que contribuiu para a categoria psicológica do Romantismo. Sobre a categoria psicológica propriamente dita, Nunes comenta:

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na

³ NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 53-55.

interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se, portanto, considerada assim, uma categoria universal. Mas somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo.⁴

Para comentar sobre a dualidade romântica, irei me ater apenas à essa última categoria, mesmo relembrando e frisando a importância da história no surgimento do movimento em questão. Assim, é perceptível que a sensibilidade romântica, por si só, é ambígua. Oscila entre extremos da sua própria sentimentalidade e, a partir daí, surge a inquietude típica dos românticos, proveniente, exatamente, da irresolução do embate entre os opostos tão presentes na sua psicologia.

Não apenas na *Lira*, dentre as obras de Álvares de Azevedo, é perceptível essa duplicidade que, na realidade, incorpora um embate entre opostos. Em *Macário*, por exemplo, para além da personagem-título, temos Penseroso – sonhador, crédulo, nacionalista –, que representa o contrário de Macário, que por sua vez era cético, ateu, antinacionalista.

Victor Hugo, em seu Prefácio ao *Cromwell*, ou “Do grotesco e do sublime”, discute acerca da oposição que já aparece no título. Segundo ele, o cristianismo é fundamental para o surgimento da problemática da duplicidade no homem. Afinal, é a doutrina da fé judaico-cristã que separa o espírito da matéria, a alma do corpo. E é essa separação que acaba por originar o sentimento de melancolia. Sentimento este que, como sabemos, é essencial para a estética romântica:

[...] o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe o abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus.

Nessa época, e para não omitir nenhum traço do esboço ao qual nos aventuramos, faremos notar que, com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido

⁴ Ibid., p. 51-52.

dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia.⁵

Também temos, segundo Hugo:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarà melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. É então que, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante a um abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.

Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma, é a comédia.⁶

É possível então perceber, com a teoria do drama romântico de Victor Hugo, que no cerne da problemática da duplicidade existe o cristianismo, como já foi dito. Pois apenas com o cristianismo o homem percebeu, em si e no mundo, o jogo de duplos. Aliás, creio ser de grande importância salientar como a duplicidade está totalmente vinculada ao pensamento judaico-cristão: Lúcifer, antes de tornar-se demônio, era um anjo de Deus, abrigando os opostos na sua própria história. Temos também Caim e Abel, Esaú e Jacó, exemplificando esse embate entre contrários nessa cultura. E assim, da mesma forma que há a oposição entre o corpo e a alma; o espiritual e o animal, também há a oposição entre o belo e o feio, o grotesco e o sublime. E isso tudo passou a ser percebido, pelo ser humano, no mundo a sua volta, com o cristianismo.

⁵ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Traduzido por Célia Berretini. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 23

⁶ Ibid., p. 26-27.

Com o entendimento da duplicidade como postula Victor Hugo, os opostos passarão a ser apreendidos pela poesia e pelo drama. Assim o grotesco, o feio e o mau entram em cena. Mas isso não quer dizer que os antigos não conheciã a comédia e o grotesco:

Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os Antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a *Ilíada*, Tersites e Vulcano oferecem a comédia, um aos homens, o outro aos deuses. Há na tragédia grega naturalidade demais e originalidade demais para que não haja algumas vezes a comédia. Assim, para não citarmos sempre senão o que nossa memória nos lembra, a cena de Menelau com a porteira do palácio (*Helena*, ato 1); a cena do Frígio (*Orestes*, ato IV). Os tritões, os sátiros, os ciclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo.⁷

Mas, ainda segundo Victor Hugo, existe o fato de que, na Antiguidade, o grotesco se esconde. As criaturas grotescas possuem um “quê” de sublimes. Ou são gigantes, ou reis, ou deuses, ou videntes, ou benfazejas. Já no pensamento dos Modernos (os homens a partir da Idade Média, como compreendia Hugo), “o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; *de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro o cômico e o bufo*”⁸. Sobre esta afirmação, Hugo comenta:

[O grotesco] põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sobra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. São criações de sua fantasia estes Scaramuccias, estes Crispins, estes Arlequins, trejeitadoras silhuetas do homem, tipos completamente desconhecidos da grave Antiguidade, e provenientes, entretanto, da clássica Itália. É ele enfim que, colorindo alternadamente o mesmo drama com a imaginação do Sul com a imaginação do Norte, faz cabriolar Sganarello ao redor de D. Juan, e rastejar Mefistófeles ao redor de Fausto.⁹

⁷ Ibid., p. 28-29.

⁸ Ibid., p. 30-31. Grifos meus.

⁹ Ibid., p. 31.

Deste modo vemos que, ao contrário do que acontecia na Antiguidade, em que mesmo o grotesco era “disfarçado” sob um véu de grandiosidade, na Modernidade, isto é, no período que se configura a partir da Idade Média, o grotesco vem para criar figuras horríveis ou cômicas. Traz para a literatura moderna o feio tal como ele é, sem disfarces. Satã aparece com todas as características físicas que demonstrariam a sua maldade, assim como Mefistófeles, outro demônio. O grotesco cria o burlesco, o cômico em personagem que, por causa de sua aparência, assusta o leitor ao mesmo tempo que o diverte.

O fato de o grotesco aparecer na Modernidade tal como ele é, horrendo e bizarro, sem tirar nem pôr, cria um contraste tão grande que o sublime, com essa nova configuração, torna-se ainda mais sublime. Assim como a luz se destaca da escuridão, o sublime, ao lado do grotesco, fica ainda mais elevado. Além disso, também daria uma pausa na monotonia causada pelo excesso do sublime:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo.

E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo; e deve ser isso. Quando a arte é consequente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para seu fim. Se o Elísio homérico está muito longe desse encanto etéreo, desta angélica suavidade do paraíso de Milton é que sob o Éden há um inferno mais horrível que o Tártaro pagão.¹⁰

E esta afirmação de Victor Hugo não deixa de me fazer lembrar parte do Prefácio do nosso poeta, Álvares de Azevedo:

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as

¹⁰ Ibid., p. 33-34.

ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.

[...]

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem: *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que eu sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

E o que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico, sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem: - todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a quem amamos.

[...]

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas quanto o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parisina* e o Giaour de Byron vem o *Cain* e *Don Juan* – *Don Juan* que começa como *Cain* pelo amor e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.¹¹

Percebe-se então que os argumentos de Victor Hugo e a teorização presente no Prefácio de Azevedo irmanam-se em vários pontos. Ambos defendem o fato de o sublime, em exagero, tornar-se monótono. Que é necessário que o grotesco, o prosaico, o carnal, o humano entrem em cena para que haja o “descanso” do leitor de todo aquele mundo etéreo, idealista e puramente romântico que a esfera do sublime proporciona.

Inclusive, devo destacar que, segundo Antonio Candido, Azevedo é um poeta que declaradamente adere à teoria dos contrastes de Victor Hugo¹², e essa afirmação se confirma quando lemos seu estudo sobre *Jacques Rolla*, de Musset:

¹¹ AZEVEDO, 1996, p. 119-121.

¹² CANDIDO, 2014, p. 673.

O genio é como o Jano latino: tem duas faces. No Homero daquela Grecia inda vibrante das tradições selváticas dos autochtones – do mythos romances dos Pelasgios, que a colonização Egypcia viera nublar do seu mysticismo – ha a *Iliada*; e entre o canto de guerra e a *Batrochomyomachia*, entre a tragedia com seu entrecho epico, e a comedia em embryão com sua satira aristophanica – a fundir-se a meio numa e noutra, a abraçar uniformados num momento só os dois typos, a *Odysséa*.¹³

Podemos ler, então, o seu Prefácio e sua obra em geral e compará-los com a teoria dos contrastes de Victor Hugo pois é fácil notar como essa teoria pode ser notada diluída na obra de nosso poeta. E como pode ser visto no estudo de *Jacques Rolla*, o próprio Álvares de Azevedo acaba nos autorizando a isso.

A compreensão de que o grotesco origina tanto o horrível quanto o bufo é essencial para o entendimento da origem do cômico no Romantismo. Afinal, apenas com o sublime, o belo, e o bom, dificilmente haveria espaço para o riso. Normalmente, para o surgimento do riso, entramos em contato com esferas mais baixas da existência, o mais prosaico, o mais feio. Formas, ações, características e gestos são exagerados para que haja o humor. Esses exageros constituem o grotesco, assim como as ações inesperadas em situações, sejam elas insólitas, sejam elas as mais cotidianas o possível.

Álvares de Azevedo, ao compor a *Lira dos vinte anos*, fundamentou a sua obra numa binomia: duas faces de uma mesma medalha, como o autor mesmo define, que possuem “personalidades” literárias diametralmente opostas. Enquanto a face Ariel representa e apresenta uma poesia idealista, ligada ao etéreo e ao “visionário e platônico”, Caliban, por outro lado, representa a face satírica, humorística, cética e irônica e é apresentada pelo poeta remontando a uma tradição proveniente de Bocaccio e Rabelais.

Importante lembrar a origem dos nomes de cada face da binomia. Em *The Tempest*, de William Shakespeare, temos as personagens Ariel e Caliban. Ariel é um espírito do ar, etéreo e assexuado, capaz de transfigurar-se em todos os elementos. Já Caliban é um escravo, homem, disforme. Ambos servem ao mago Próspero, o Duque de Milão. E é perceptível a oposição entre grotesco e sublime nessas duas personagens.

¹³ AZEVEDO, Álvares de. Jacques Rolla. *Estudos literários. OC* (Org. Homero Pires). São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942. Vol. 2, p. 276-277 *apud* ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998. p. 76.

O antagonismo entre essas duas faces caracteriza toda a *Lira dos vinte anos*. A sua primeira parte, a face Ariel, é composta de poemas que representam a candura romântica que permite ao poeta perder-se em lamúrias sentimentais, sonhar com virgens idealizadas e morrer de amor. Já quando entra em cena a face Caliban, surgem poemas que trazem à cena a lascívia, o sarcasmo, a autoironia. O que era tido como o ideal na face Ariel é sumariamente dessacralizado com Caliban, o que traz à obra de Álvares de Azevedo uma questão de antagonismo que permeia toda a *Lira* além de se expandir para outras criações do poeta.

A dualidade é um assunto caro entre os românticos, como já foi dito. Jaime Ginzburg relembra que Goethe, em *Fausto*, destaca essa questão. Fausto, em uma de suas falas, inclusive, afirma a existência de “duas almas” dentro de si:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.¹⁴

Ginzburg comenta esse trecho da obra de Goethe na esteira da teorização de Victor Hugo em “Do grotesco e do sublime”:

A fala de Fausto descreve “duas almas”, uma voltada para o terreno, outra para o etéreo. A divisão interna desnorteia o personagem, que procura uma luz que o conduza. Essa problemática está em aliança com o dilema descrito por Vitor Hugo, a respeito do homem cristão. O escritor francês, em sua reflexão teórica sobre o amadurecimento da humanidade ao longo da história, explica que, quando surge o cristianismo, o homem descobre sua duplicidade essencial: “ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu (...) ele é duplo como o seu destino, que nele há um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo”. A representação cristã do homem, elaborada pelo poeta francês, corresponde ao dilema do personagem de Goethe.

[...]

Em *Fausto*, falar em “duas almas” diz respeito a uma dificuldade de estabelecer critérios para decidir como governar a própria vida. No

¹⁴ GOETHE. *Fausto*. Traduzido por Jenny K. Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p.64.

prefácio à segunda parte da *Lira*, a imagem de “duas almas” expressa uma indeterminação estética, responsável pelos contrastes internos do livro.¹⁵

Vários autores comentam esse dilaceramento e antagonismo que ocorre na obra de Azevedo. Antonio Candido, por exemplo, sublinha a mentalidade adolescente que vem à tona na construção da dualidade na obra em questão:

Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil. O adolescente é muitas vezes um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele [Azevedo], em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade; desejo de afirmar e submisso temor de menino amedrontado; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada.¹⁶

Sobre a binomia Cilaine Alves observa:

[...] a binomia – “as duas faces da mesma moeda”, isto é, o fazer poético ambíguo – determina duas posturas distintas do sujeito. Num primeiro momento, visando garantir os meios de executar satisfatoriamente a poesia “pura”, o eu poético, em busca de uma unidade espiritual, produz um movimento de ascensão da alma.

Desistindo, porém, de realizar seu programa poético de pendor idealista, constrói, num segundo momento e numa operação inversa, diversas experiências de vida que acabam por dissolver a unidade do ser, dividindo-o, heteronimicamente, em várias consciências. A presença dessas duas posturas nucleares na poética de Álvares de Azevedo define, por isso, uma consciência que, tomada em sua infinitude, se representa na imensidão do cosmo e, em seguida, uma outra que, assentada na existência, reflete as limitações que o sensível impõe ao infinito pensamento criador.¹⁷

A mesma autora também destaca o fato de, com a dualidade, Azevedo afirmar sua singularidade a partir do antagonismo criado pelo embate das duas faces:

Dissolvida no âmbito da criação poética e passível de ser apreendida apenas na duração de cada poesia singular, a dualidade de fundamentos estéticos relaciona-se, de certo modo, com a recusa em

¹⁵ GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante* – elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997. p. 36-37.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* – momentos decisivos. 15 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. p. 493.

¹⁷ ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998. p. 131-132.

adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo e, ao mesmo tempo, com a necessidade de legitimar, de forma original, a individualidade poética de Álvares de Azevedo, unificando-a num projeto próprio.¹⁸

O já citado Jaime Ginzburg também dedica uma parte de sua tese para apontar a dualidade presente na obra de Azevedo. O autor, ao abordar esse tema, busca citar diversos trabalhos que exploram essa característica em Álvares de Azevedo. Ele também salienta a questão do paradoxal, contraditório, ambíguo que permeia tanto a *Lira dos vinte anos* quanto outras obras do poeta, como, por exemplo, *Macário*. Ginzburg afirma: “Álvares de Azevedo, intencionalmente, ao longo de sua produção, exercita a representação de um pensamento dúbio, apontando para a concorrência de interesses, valores e sentimentos opostos”.¹⁹

Francisco Roberto Szezech Innocêncio, ao evidenciar o assunto da dualidade, introduz o leitor a um poema que Azevedo compôs e enviou para o seu amigo Luís Antonio da Silva Nunes. Em tal poema, Álvares de Azevedo mescla, por assim dizer, as duas faces de sua binomia. Segundo Innocêncio, o poema se divide em um “registro elevadamente sentimental da primeira parte do poema, devotada a um ideal amoroso sublime e inatingível, e o timbre que prevalece na segunda parte, com seu erotismo prostibular e carnal.”²⁰. Eis o poema em questão:

1. Era um anjo do céu — de aéreas nuvens
2. N’alvo luar, em sonho vaporoso
3. Baloçado — suave na tristeza,
4. Em lago sem rumor, ermo de brisas.

5. Era a solta madeixa destrançada
6. Sobre as nuvens do colo, como um raio
7. Do sol ao madrugada espreguiçado
8. Do amanhecer por entre as brancas névoas,
9. Com que a noite cobriu da terra o sono
10. — Qual das vagas à flor esteira d’ouro
11. Que a lua ao acordar lânguida estende,
12. — Quais flores n’apoteose de santa
13. Por mãos de querubim nos céus juncadas,
14. Loiros como o Oriente.

15. E os olhos, cor do céu, d’anil tão puro,

¹⁸ Ibid., p. 70.

¹⁹ GINZBURG, 1997, p. 35.

²⁰ INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. *Pedagogia satânica: movências binômicas na prosa de Álvares de Azevedo*. Tese de Doutorado. Curitiba: UFPR. 2015. p. 39.

16. N'êxtase melancólico enlevados,
 17. O céu mirando em seu cismar virgíneo,
 18. Eram flor azulada a quem a aurora
 19. Tremeleia uma pérola de rocio.

20. E amei o serafim! descido, à noite,
 21. D'etéreas regiões à minha vida,
 22. Qual um raio de luz adamantina,
 23. Multicor, irisado duma auréola,
 24. Desprendido do céu sobre minh'alma,
 25. Qual em quedo palude, à noite, às vezes,
 26. Uma estrela sozinha vem mirar-se,
 27. Erma nos céus desertos, tal nas trevas
 28. Do viver me era o anjo; e era uma rosa
 29. Recendente de odores d'outra vida,
 30. Melodiosa de cânticos d'amores,
 31. Que a brisa lhe soprara lá no Éden
 32. — Depregada da c'roa d'algun anjo
 33. No remontar aos céus, ainda pura
 34. Dos bafejos das auras deste mundo,
 35. — Desfolhada ao cair em minha fronte,
 36. Que eu amei com ardor de todo o peito!

37. E que importa não saiba a linda virgem
 38. Amores que palpitam-me no seio?
 39. Que importa desconheça ela esse culto
 40. E santo e puro, místico e suave
 41. A exalar-me n'alma odor celeste?

42. Não pudera ela amar-me, não quisera-o...
 43. Essa flor sorriria ao ver um verme
 44. A rojar-se sob ela, que adorasse-a;
 45. Esse anjo escarnecera de piedade
 46. O meu insano amor, indigno eu dele!
 47. Oh! não! emurhecida, aos pés calcada,
 48. Morra antes no meu peito, qual vivera
 49. Silente e muda a rosa d'esperanças
 50. Em sonhos do porvir adormecida,
 51. Em tantas noites a cantar d'amores!

52. E quando murmurar-me ardente em sede,
 53. Meu corpo a refterver... nalgum prostíbulo,
 54. Nalgum indigno amor em gozo indigno,
 55. Eu irei esquecer-me e nos vendidos
 56. Beijos da meretriz, no leito infame
 57. Poluto dos prazeres impudicos
 58. Cansado dormirei, debilitado
 59. Da lúbrica vigília; e assim ao menos
 60. Talvez deslumbrarei essa desdita
 61. De amar sem ser amado, que eu padeço!
 62. Dormir co'uma mulher sem ter um gozo,
 63. Afora esse tremer de torpe anelo
 64. De cão, d'abjeto ser, matéria bruta,
 65. Sem alma, sem pensar... só impureza!

66. E depois enjoado revolver-se
67. No tálamo d'insônia, desprezando
68. A mulher mercenária que por oiro,
69. Por oiro tão somente nos abraça,
70. Que quanto mais se dá mais finge amar-nos!...
71. Cujos lábios impuros se ressentem
72. Inda dos beijos d'ontem — e os prazeres
73. Os mesmos venderá, os mesmos lábios
74. Prostituídos, públicos, sem brio,
75. Amanhã ou depois a qualquer outro...
76. Que então palpitará de amor mentido,
77. Com os seios arfando, os olhos languês,
78. Qual hoje estremecendo sob o enlace
79. D'alguém, quem quer que seja, que um punhado
80. De moeda ou papel lhe atire ao leito!

81. E o que hei de eu mais fazer!?... enfastiado
82. Dessas flores sem cheiro, desbotadas,
83. Dos festões arrancadas, repisadas
84. No trepidar de orgia desgrenhada
85. Em vórtice a dançar... soltas as vestes,
86. Ébria, endoidecida, às luzes pálidas
87. Das lâmpadas na festa amanhecidas?

88. Amor! rosa do céu! — na terra um sonho...
89. Prazer! uma ilusão! — só um desejo
90. Insaciado, tantálico... e sempre
91. Tão iludido aqui e tão logrado!

92. É maçã rubescente, linda fruta
93. A desprender-se d'árvore madura!
94. Quando os dentes a mordem amargosa,
95. Somente podridão e secas cinzas...
96. Repelem-na os lábios enjoados!

97. Mundo de sordidez! cínica essência
98. D'infâmia e mais infâmia! apenas fezes!
99. Prosaica vida, eu te maldigo e escarro
100. Em teus festins brilhantes... mentirosos!²¹

Na análise desse poema, o autor salienta as questões binômicas que permeiam toda a obra de Azevedo, retomando o seu prefácio e estudos célebres, como o de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, assim como *O Belo e o disforme*, de Cilaine Alves. Por exemplo, é notável que, no poema, existe um momento em que há uma transição de Ariel para Caliban, que surge exatamente no verso 42. A partir deste momento, percebe-se o uso de um outro tom no poema, com palavras antipoéticas, começando por “verme” e se desenvolvendo até chegar em palavras que retomam o

²¹ AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 802-804.

universo prostibular, orgíaco (versos 52 a 87). O autor relembra também o fato de que Azevedo cunhou o termo “binomia” exatamente para descrever o que acontece em sua obra, indo contra o conceito de “antinomia”. Innocência foca seu trabalho em desenvolver uma análise da binomia como ela ocorre nas obras em prosa de Álvares de Azevedo, *Macário* e *Noite na taverna*. Já meu trabalho focará apenas na face Caliban, ou na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, tendo eu exposto a face Ariel para demonstrar o que é a binomia e como ela ocorre, para explicitar como o humor surge a partir de Caliban.

A escolha do termo *binomia*, neologismo cunhado por Azevedo para caracterizar os diferentes níveis de representação literária que se estabelecem em sua obra, é reveladora do projeto que o poeta procurava desenvolver a partir da reflexão sobre sua própria poesia. É provável que Azevedo tenha concebido este vocábulo que se tornou fundamental para a compreensão de sua poética, em oposição ao conceito de antinomia. Em vez de tomar as duas vertentes de sua obra como meros termos em contradição, em si mesmos lógicos e coerentes, porém excludentes entre si, o jovem poeta paulista prefere tratá-las como elementos que compõem uma unidade, assim como os dois termos de um binômio se somam numa mesma equação. A binomia é assim, um modo de resolver a antinomia que se instala em sua obra, sem suspendê-la.”²²

Andréa Werkema, em *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*, também comenta a questão dual na obra do nosso poeta. A autora, em parte do seu texto, destaca a questão da convivência entre os opostos na obra de Álvares de Azevedo:

A convivência de opostos é uma das mais claras e conhecidas características da obra de Álvares de Azevedo, que leva esse pressuposto romântico à sua quase exaustão. À maneira de Friedrich Schlegel e de Victor Hugo, o satírico ou cômico atua em sua obra como corretivo ao monótono da beleza idealizada: “Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde”, diz o poeta no seu “Prefácio” à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, alertando o leitor para a brusca mudança de tom que se seguirá ao voltar da página. Tal mudança de tom está prevista na obra romântica, assim como sua contrapartida formal – a tensão entre os contrários, colocados no mesmo ambiente textual, é criadora do aspecto propriamente irônico da obra, pois acarreta uma grande liberdade estrutural, reatualizada sempre pelo movimento conflitante de um texto dissonante, de frágil harmonia. A binomia azevediana inscreve a *Lira dos vinte anos* no rol das obras românticas que se problematizam,

²² INNOCÊNCIA, 2015, p. 48.

por mais que a separação rígida em duas partes pareça enfraquecer a efetiva convivência dos opostos. Seria o caso porventura de se pensar a leitura da *Lira* sempre pela superposição das duas partes, ou, ainda, pressupor no livro um estágio vacilante na experimentação formal acontecida nas “cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta”. Já o dialogismo avança um passo e marca a frente de *Macário* com o sinal indelével do questionamento, pois o diálogo formal e temático entre os elementos contrastantes neste texto aponta para o mover-se inesgotável da dialética.²³

Porém, Werkema aponta a questão da dualidade voltando-se a *Macário*, objeto de pesquisa de sua tese. Ela aponta, então, que a binomia azevediana está presente na obra em questão, já que, entre seus personagens, há certo dialogismo que está intrinsecamente ligado à questão binômica. Mas o seu trabalho tem como foco principal a discussão da problemática do gênero em *Macário*, já neste trabalho pretendo restringir-me à questão humorística na *Lira dos vinte anos*.

Com as características intrínsecas a cada face da binomia azevediana, são reconhecíveis à distância, por assim dizer, os poemas pertencentes à face Ariel ou à Caliban. Eles possuem tons diferentes, mas, muitas vezes, como Antonio Candido mesmo observa em *Formação da literatura brasileira*, eles irmanam-se, ao apresentar temáticas semelhantes, porém com visões bastante diferentes do mesmo tema²⁴. Um exemplo clássico, também extraído da análise de Antonio Candido, é a comparação entre os poemas “Quando à noite no leito perfumado” e “É ela! é ela!”.

Na primeira parte, representando a face Ariel:

1. Quando, à noite, no leito perfumado
2. Lânguida fronte no sonhar reclinada,
3. No vapor da ilusão por que te orvalha
4. Pranto de amor as pálpebras divinas?

5. E, quando eu te contemplo adormecida
6. Solto o cabelo no suave leito,
7. Por que um suspiro tépido ressona
8. E desmaia suavíssimo em teu peito?

9. Virgem do meu amor, o beijo a furto
10. Que pouso em tua face adormecida
11. Não te lembra no peito os meus amores

²³ WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p. 73-74.

²⁴ CANDIDO, 2014, p. 498.

12. E a febre no sonhar de minha vida?
13. Dorme ó anjo de amor! no teu silêncio
14. O meu peito se afoga de ternura...
15. E sinto que o porvir não vale um beijo
16. E o céu um teu sorriso de ventura!
17. Um beijo divinal que acende as veias
18. Que de encantos os olhos ilumina,
19. Colhido a medo, como flor da noite,
20. Do teu lábio na rosa purpurina...
21. E um volver de teus olhos transparentes,
22. Um olhar dessa pálpebra sombria
23. Talvez pudessem reviver-me n'alma
24. As santas ilusões que eu vivia!²⁵

E na segunda parte, representando a face Caliban:

1. É ela! é ela! – murmurei tremendo,
2. E o eco ao longe murmurou – é ela!
3. Eu a vi...minha fada aérea e pura,
4. A minha lavadeira na janela!
5. Dessas águas-furtadas onde eu moro
6. Eu a vejo estendendo no telhado
7. Os vestidos de chita, as saias brancas...
8. Eu a vejo e suspiro enamorado!
9. Esta noite eu ousei mais atrevido
10. Nas telhas que estalavam nos meus passos
11. Ir espiar seu venturoso sono,
12. Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!
13. Como dormia! que profundo sono!...
14. Tinha na mão o ferro do engomado...
15. Como roncava maviosa e pura!
16. Quase caí na rua desmaiado!
17. Afastei a janela, entrei medroso:
18. Palpitava-lhe o seio adormecido...
19. Fui beijá-la... roubei do seio dela
20. Um bilhete que estava ali metido...
21. Oh! de certo... (pensei) é doce página
22. Onde a alma derramou gentis amores!...
23. São versos dela... que amanhã decerto
24. Ela me enviará cheios de flores...
25. Tremi de febre! Venturosa folha!
26. Quem pousasse contigo nesse seio!

²⁵ AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 28-29.

27. Como Otelo beijando a sua esposa,
 28. Eu beijei-a a tremer de devaneio...
29. É ela! é ela! – repeti tremendo,
 30. Mas cantou nesse instante uma coruja...
 31. Abri cioso a página secreta...
 32. Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!
33. Mas se Werther morreu por ver Carlota
 34. Dando pão com manteiga às criancinhas,
 35. Se achou-a assim mais bela... eu mais te adoro
 36. Sonhando-te a lavar as camisinhas!
37. É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
 38. A Laura, a Beatriz que o céu revela...
 39. É ela! é ela! – murmurei tremendo,
 40. E o eco ao longe suspirou – é ela!²⁶

Antes de apontar as diferenças, observemos as semelhanças estruturais entre os dois poemas: ambos nos mostram quadras, assim como versos decassílabos, e esquemas rítmicos semelhantes, com versos que rimam intercalados com versos brancos. No primeiro poema vemos a mulher tratada de forma idealista, como é perceptível com o uso das expressões “virgem do meu amor”, “anjo de amor”, “olhos transparentes”, nos versos 9, 13 e 21. Temos menção a elementos que remetem a certa qualidade etérea, de sonho, como, por exemplo, o “vapor da ilusão”, o “leito perfumado”. Aparecem também adjetivos mencionando suavidade, como por exemplo, as próprias palavras “suave” (como em “suave leito”) e “suavíssimo”. O sono da mulher é encoberto por uma atmosfera sublime e delicada. Não há a mínima ironia, o poeta dá-se a liberdade de sonhar sem mencionar nada que seja considerado prosaico e que pudesse, porventura, trazê-lo de volta para a realidade.

O contrário acontece em “É ela! é ela!”. Permeia todo o poema o tom de ironia. A mulher ronca, tem em suas mãos o ferro do engomado, elemento bastante prosaico e até mesmo “antipoético” para os padrões românticos. Antes tão idealizada, a mulher amada agora é ironizada, e também ironizadas são as ações do poeta. Um desmaio, que antes poderia ser uma reação diante do sublime ou da exacerbação do amor, dá um tom de gracejo ao verso por ocorrer justamente após ver a sua “amada” roncando (“Como dormia! que profundo sono!.../ Tinha na mão o ferro do engomado.../ Como roncava maviosa e pura!”). A virgem de “Quando à noite no leito perfumado é posta em um

²⁶ Ibid., p. 188-189.

ambiente onírico, já a lavadeira de “É ela! é ela!”, além de possuir um endereço fixo, também possui um emprego, o que a correlaciona mais com o prosaico, o real. Outro elemento observável é que a pontuação expressiva, identificada, por exemplo, no uso, até mesmo exagerado, de reticências e pontos de exclamação, normalmente utilizada em poemas que destacam o valor de sublime ou a exacerbação sentimental, sendo deste modo mais alinhados com a face Ariel, é abundantemente utilizada em “É ela! é ela!”, assim, frisando o elemento irônico do poema, tão constitutivo da face Caliban. No fim do poema, entre os versos 33 e 40, num movimento de dessacralização máxima, o poeta compara a nossa humilde lavadeira com personagens hiper-idealizadas do Romantismo, como Laura, Beatriz e Carlota, o que acaba por destacar ainda mais a sua simplicidade e “prosaísmo”, sendo destacado, então, o tom irônico do poema.

Os dois poemas servem para exemplificar bem a face Ariel e Caliban com suas características particulares. Um expressando a candura e idealismo de Ariel, outra demonstrando o tom irônico, satírico e prosaico típico de Caliban. É perceptível que existem similaridades entre os poemas, o que serve ainda mais para evidenciar suas diferenças. O ritmo, as rimas, a métrica, a organização das estrofes, o fato de a mulher ser a figura central de ambos os poemas acentuam o teor satírico do poema da Segunda Parte. A ironia irrompe na superfície do poema e dessacraliza tudo o que era caro no seu poema-irmão. O modo como a face Caliban é construída e como ela se manifesta origina esse aspecto humorístico presente na *Lira*.

Como foi exposto no Prefácio à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*, a dita face Caliban surge em contraponto à face Ariel. Álvares de Azevedo argumenta que, após páginas que inundavam o leitor de sentimentalidades, que seriam mais alinhadas com o romantismo *fashionable* daquela época, sentia-se a necessidade de ler algo que, de algum modo, descansasse o leitor daquele tipo de estética.

Esse contraponto é feito de modo que é provável que o leitor mais atento perceba que há, entre os poemas da Primeira Parte e Segunda Parte, certo tipo de conexão, como pode ser percebido com a comparação feita anteriormente de “É ela! É ela!” e “Quando à noite no leito perfumado”. É possível perceber que alguns poemas se irmanam e se opõem, ao mesmo tempo, o que faz salientar o teor satírico e ironizante da face Caliban. Mas, é claro, nem todos os poemas da face Ariel encontrarão poemas irmãos na face

Caliban, apesar de ser perceptível esse fenômeno em alguns deles, tais como “Meu anjo” e “Quando falo contigo no meu peito”, “Vagabundo” e “Itália”.

O humor é uma das principais características que emanam dos poemas da Segunda Parte que servem como uma investida contra o romantismo *fashionable*. É possível percebê-lo em suas diversas formas nos poemas-Caliban, seja no seu teor puramente cômico, seja no irônico, ou demonstrando o raro (na poesia brasileira) *humour*, como acontece em “Idéias íntimas”.

Para a realização deste trabalho, dividi o humor do modo em que foi dito: o cômico, o irônico/ sarcástico e o *humour*. Quanto ao cômico, observarei como o grotesco se engendra no poema (no caso, “Boêmios”) e como ele causa o riso. Entenderei o cômico como algo originário do grotesco para minha análise, baseando-me no próprio “grotesco bufo”, observado por Victor Hugo. Para a análise da ironia/ sarcasmo nos poemas escolhidos (no caso os de “Spleen e charutos” e “É ela! É ela!”), apontarei e analisarei os momentos em que o poeta diz algo, mas sugere outra coisa (daí a ironia), muitas vezes debochando dos próprios poemas-Ariel o do que ele tanto valorizava neles, como a idealização da mulher, por exemplo. Já o *humour* é uma faceta diferenciada no humor azevediano, e a única vez que acontece na *Lira* é em “Idéias íntimas”, que analisarei a partir deste conceito e o de dualidade, também. O *humour* é, segundo a definição de Sílvia Romero, “uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, ceticismo e graça num *mixtum compositum* especialíssimo, que não anda por aí a se baratear”.²⁷

Assim, tanto o propósito quanto o modo de construção da face Caliban (e sua ferrenha oposição a Ariel) foram essenciais para a o surgimento e a presença notável do humor na *Lira dos vinte anos*, trazendo à tona a faceta tão especial de Álvares de Azevedo, capaz de distorcer a própria estética a que pertence, enquanto ainda permanecendo nela. Esse capítulo serviu exatamente para mostrar que isso ocorre na *Lira dos vinte anos*. No próximo, começarei as análises de poemas da Segunda Parte de acordo com os seus aspectos humorísticos mais evidentes, iniciando pelo cômico em “Boêmios”.

²⁷ ROMERO, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. Vol. III, p. 280-281. apud. CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. 1997. p. 55.

III. O CÔMICO EM “BOÊMIOS”

O poema “Boêmios” é bastante peculiar. Ele se apresenta tal como um *sketch* e, ao ser lido, percebe-se que é uma peça sendo encenada, em forma de versos. Seu subtítulo “Ato de uma comédia não escrita” já indica ao leitor que o que virá adiante será de conteúdo risível. O riso já é depreendido nesse subtítulo pois fala-se de uma comédia não escrita que *está escrita*, num movimento de ironia azevediana. Inicialmente, o leitor conhece as personagens principais, Nini e Puff, os boêmios em questão. Puff dorme na rua, abraçado a uma garrafa, aos pés de uma estátua de Madona. Nini entra em cena e mostra-se bastante interessado em declamar para Puff o poema que escreveu, ao passo que este tem interesses mais hedonistas: beber, comer, dormir, namorar. A “cena” inicial do poema já denuncia a sua comicidade, e ela vai se confirmando em toda a sua extensão. Para a construção desse efeito cômico, Azevedo utiliza amplamente do grotesco e do exagero no seu poema, o que será analisado aqui.

O poema inicia-se do seguinte modo:

A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 5 horas.

NINI

1. Olá! que fazes, Puff? dormes na rua?

PUFF, acordando.

2. Não durmo... Penso.

NINI

3. Estás enamorado?

4. E deitado na pedra acaso esperas

5. O abrir de uma janela? Estás cioso

6. E co'a botelha em vez de durindana

7. Aguardas o rival?

PUFF

8. Ceei à farta

9. Na taverna do Sapo e das Três-Cobras.

10. Faço o quilo; ao repouso me abandono.

11. Como o Papa Alexandre ou como um Turco,

12. Me entrego ao *far niente* e bem a gosto
13. Descanso na calçada imaginando.

NINI

14. Embalde quis dormir. Na minha mente
15. Fermenta um mundo novo que desperta.
16. Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio
17. Como em seio de mãe um feto vivo.
18. Na minha insônia vela o pensamento.
19. Os poetas passados e futuros
20. Vou todos ofuscar... Aqui no cérebro
21. Tenho um grande poema.
22. Hei de escrevê-lo,
23. É certa a glória minha!

PUFF

24. A ideia é boa:
25. Toma dez bebedeiras – são dez cantos.
26. Quanto a mim tenho fé que a poesia
27. Dorme dentro do vinho. Os bons poetas
28. Para ser imortais beberam muito.

NINI

29. Não rias. Minha ideia é nova e bela.
30. A Musa me votou a eterna glória.
31. Não me engano, meu Puff, enquanto sonho:
32. Se aos poetas divinos Deus concede
33. Um céu mais glorioso, ali com Tasso,
34. Com Dante e Ariosto eu hei de ver-me.
35. Se eu fizer um poema, certamente
36. No Panteon da fama cem estátuas
37. Cantarão aos vindouros o meu gênio!

PUFF

38. Em estátua, meu Nini! Estás zombando!
39. É impossível que saias parecido.
40. Que mármore daria a cor vermelha
41. Deste imenso nariz, destas melenas?²⁸²⁹

Nini demonstra que escreveu um poema e gostaria de mostrá-lo para seu amigo, mas Puff, após ter “ceado à farta” numa taverna, não aparenta estar muito interessado, preocupando-se mais com bebida, comida, e fazer o quilo. Nini sonha com as glórias de ser poeta, o que seria atingido com o sucesso de seu novo poema, mas é caçoado por Puff quando diz que um dia, no Panteon, haverá estátuas suas.

²⁸ AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 151-153.

²⁹ Será possível perceber que enumerarei alguns trechos e outros não. Isso acontece pois analisarei mais detidamente os versos dos que serão enumerados e de uma forma mais global os que não serão.

Podemos observar, então, nessa primeira parte, diversos elementos grotescos, a iniciar pela imagem de Puff abraçado com uma garrafa no chão da rua, aos pés de uma estátua de Madona. A estátua serve, inclusive, para acentuar o caráter grotesco da cena, sendo ela uma referência sublime, santa.

Segundo Victor Hugo, como foi discutido e explicitado no capítulo anterior, o grotesco pode tanto dar origem ao horrível como pode dar origem ao bufo. Em “Boêmios” temos um bom exemplo de como o grotesco pode originar o cômico. Segundo Vladimir Propp, o exagero também é uma peça fundamental para originar o cômico, como é explicado nesse trecho de *Comicidade e riso*:

O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco.

A essência da caricatura foi reiteradamente definida de modo convincente e correto. Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la.³⁰

Em “Boêmios” podemos notar, em diferentes partes, os dois tipos de caricatura apontados por Propp no trecho supracitado. Puff, por exemplo, é um personagem caricatural no que diz respeito a “fenômenos de ordem espiritual”. A boêmia, durante o Romantismo, era um comportamento da “moda”. Fazia parte da construção do *ethos* romântico a participação da vida noturna, as bebedeiras e tudo o que acompanhava esses atos, grande parte graças a Lord Byron e o seu comportamento hedonista amplamente copiado por jovens rebeldes daquela época. Aqui no Brasil, a vida noturna apenas começou a ganhar forma com o surgimento das faculdades de Direito de São Paulo e Recife. Segundo Ubiratan Machado:

³⁰ PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 88-89.

[...] as cidades brasileiras ainda dormiam com as galinhas. Mal tinham vida noturna. No Rio de Janeiro, capital do Império e maior cidade do continente, não havia qualquer estabelecimento que permitisse uma diversão noturna aprazível e discreta. Quando escurecia, as pessoas já se achavam em casa, enfiadas em ridículos camisolões. Raríssimos tinham ânimo de sair pelas ruas estreitas e mal iluminadas.

Quem se aventurasse encontraria apenas imundas tascas, onde se reuniam sicários e malandros de todo tipo, para beber cachaça ou vinho falsificado. O meretrício era formado apenas por escravas, cujos rendimentos iam direto para os baús dos sinhôs, muitos deles vivendo exclusivamente dessa gigolotagem. A incidência de sífilis era altíssima.

[...]

As condições para a eclosão de uma boêmia literária só amadureceram com o surgimento das faculdades de direito de São Paulo e do Recife. Vivendo em repúblicas, livres das pressões familiares, sem freios que os impedissem de fazer o que bem entendessem, encharcados de literatura e liberdade, nada mais natural que os estudantes se entregassem à vida de boêmia.

A embriaguez da liberdade foi logo contaminada pelo micróbio byroniano. Fascinados pela figura de lorde Byron, os estudantes proclamaram o ideal de reproduzir em pleno Brasil suas loucuras, farras e extravagâncias.

[...]

O ideal de realizar na fria e nevoenta Pauliceia os sonhos e delírios de Byron levou um punhado de rapazes da Faculdade de Direito a criar, em 1845, a Sociedade Epicureia. Pela mesma época, os estudantes do curso jurídico de Olinda fundaram a Filopança, com o intuito evidente de zombar as sociedades de amigos do saber, tão comuns à época. Os amigos da pança realizaram desenfreadas orgias, sob uma possível inspiração byroniana.³¹

Puff, nosso personagem no poema-*sketch* mostra um lado exagerado do boêmio oitocentista. Em suas falas, percebe-se que a única preocupação dele é com bebida e comida, mostrando-se, inclusive, pouco interessado no poema que Nini estava afoito para lhe mostrar, sugerindo ao amigo que bebesse para criar mais cantos.

Nini, por sua vez, é caricaturado fisicamente por Puff. Ao sonhar com a glória de poeta e com ter uma estátua de mármore erguida em sua homenagem no Panteon, Puff não

³¹ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 219-223.

perde tempo e logo aponta: “Em estátua, meu Nini! Estás zombando!/ É impossível que saias parecido./ Que mármore daria a cor vermelha/ Deste imenso nariz, destas melenas?”³². A caricatura consiste em, basicamente, apontar (e exagerar) características de Nini, dizendo que seu nariz é imenso e vermelho, e os seus cabelos da mesma cor, o que seria impossível de reproduzir na brancura do mármore. Essa imagem desenhada por Puff via palavras já faz o leitor imaginar Nini de uma forma mais engraçada, salientando um nariz vermelho e grande, *grotesco*, muito comum em caricaturas desenhadas.

O nariz vermelho de Nini é citado mais vezes por Puff. Uma delas é quando diz: “E tu és sempre esse nariz vermelho,/ Que ainda aqui na treva desta rua/ Flameja ao pé de mim. Quando te vejo,/ Penso que estou na igreja ouvindo missa/ Dita por cardeal”³³. Nessa estrofe, mais uma vez, temos um embate entre o grotesco e o sublime. Puff, bêbado, alude ao nariz de Nini comparando-o com um cardeal, que utiliza uma indumentária vermelha. Então, vemos que, basicamente, ele compara algo grotesco, no caso o nariz de Nini, com algo pertencente a uma esfera considerada mais sublime, um cardeal, membro da Igreja Católica. Essas pequenas comparações já abrem espaço para que o cômico marque sua presença no decorrer do poema.

As caricaturas físicas feitas por Puff para descrever Nini continuam:

PUFF

Respondo-te somente o que dizia
Sir John Falstaff, da noite o cavaleiro:
"Se Adão pecou no estado de inocência,
Que muito é que nos dias da impureza
Peque o mísero Puff?" Tu bem o sabes:
Toda a fragilidade vem da carne,
E na carne se eu tanto excedo os outros,
Vícios não devem meus causar espanto.
Minha alma dorme em treva completíssima
Pela minha descrença... E tu, maldito,
Por que sempre não vens esclarecer-me
Com esse teu farol aceso sempre,
Cavaleiro da lâmpada vermelha
As trevas de minh'alma?

NINI

³² AZEVEDO, 1996, p. 153.

³³ Ibid., p. 154.

Que leproso!

PUFF

Sou um homem de peso. Entendo a vida;
Tenho muito miolo, e a prova disto
É que não sou poeta nem filósofo,
E gosto de beber, como Panúrgio.
Se tu fosses tonel, como pareces,
Eu te bebera agora de um só trago.³⁴

Nesse trecho, além da repetição da alusão ao nariz de Nini, temos a comparação deste a um tonel: “Se tu fosses tonel, como pareces,/ Eu te bebera agora de um só trago”. Novamente é traçada mais uma característica de Nini que serve para caricaturar ainda mais o personagem e causar a comicidade no poema. Mais uma vez, temos o exagero novamente aparecendo a fim de causar o riso. Puff, também, ao mesmo tempo que descreve comicamente o amigo fala de si. Continua se descrevendo como um bebedor inveterado, que seria capaz de beber de um só trago um tonel inteiro. Seguem ocorrendo, então, as caricaturas de ordem física de um, assim como a caricatura de ordem espiritual do outro.

Os dois amigos de “Boêmios” também demonstram opiniões contrárias quanto ao fazer poético. Nini, durante todo o início da história, mostra-se empolgadíssimo para recitar o seu mais novo poema, ao passo que Puff não está nada interessado:

NINI

Quero-te bem contudo. Amigos velhos
Deixemo-nos de histórias. Meu poema...

PUFF

Se falas em poema, eu logo durmo.

NINI

Uma vez era um rei...

PUFF

Não vês? eu ronco.

³⁴ Ibid., p. 154-155.

NINI

Quero a ti dedicar minha obra-prima;
 Irás junto comigo à eternidade.
 Teu retrato porei no frontispício.
 Meu poema será uma coroa
 Que as nossas fronte engrinalde juntas.

PUFF

Pensei-te menos doudo. O teu poema
 Seria uma sublime carapuça.
 Mas, já que sonhas tanto, olha, meu Nini,
 Tu precisas de um saco.³⁵

Puff, a todo tempo, busca dessacralizar a poesia. Mostra-se entediado ante à declamação do amigo, que mal começa o primeiro verso e já é interrompido por Puff pois, de tanto tédio, quer dormir. Nini o ignora e diz que vai dedicar-lhe o poema, mas isso não convence o amigo, que o chama de louco, sonhador, e afirma que, de tanto sonhar, deveria ir dormir (o que aparenta ser para Puff de mais serventia que fazer poemas). Toda a dessacralização do fazer poético por Puff produz certa ironia pelo fato de todo esse sarcasmo dirigido para a poesia estar exatamente dentro de um poema! Puff, aliás, só aceita ouvir o que Nini escreveu após o amigo prometer-lhe que escreveria um soneto com a finalidade de ajudá-lo em um de seus namoros, o que indica que, para Puff, poemas servem para seduzir a quem ele desejar no momento:

PUFF

Dá-me aqui tua mão. Sabes, amigo?
 Passei ontem o dia de namoro;
 Minhas paixões voltei à nova esposa
 Do velho Conde que ali mora em frente.
 Estou adiantado nos amores.
 A cozinheira, outrora minha amante,
 Meus passos guia, meus suspiros leva.
 Mas preciso, com pressa, de um soneto.
 Prometes-me fazê-lo?

NINI

Se me ouvires
 Recitar meu poema...

PUFF

³⁵ Ibid., p. 155-156.

Eu me resigno.
Declama teu sermão, como um vigário.
Mas o sono ao rebanho se permite?³⁶

A partir de seu próprio personagem, Álvares de Azevedo satiriza o que ele próprio faz, num movimento de autoironia tão característico do nosso poeta.

Podemos notar que Puff afirma ter voltado suas paixões à esposa do Conde, assim como também havia amado a cozinheira. Isto é, aventura-se tanto que é capaz de namorar tanto a mulher de um aristocrata, o que já seria algo inerentemente *ilícito*, tratando-se de uma mulher casada, quanto uma “filha do povo”. Essas peripécias amorosas da personagem caracterizariam algo de cômico no poema, tratando-se de uma ousadia, em ambos os casos.

Adiante, temos um trecho bastante peculiar. Após a passagem de um serviçal de um cônego, afirmando que este tinha morrido, Nini pergunta a Puff se ele tem medo de defuntos. Puff, por sua vez, dá a seguinte resposta:

PUFF

Um bocado
Sinto que não nasci para coveiro.
Contudo, no domingo, à meia-noite...
Pela força passei, vi nas alturas,
Do luar sem vapor à luz formosa,
Um vilão pendurado. Era tão feio!
A língua um palmo fora, sobre o peito,
Os olhos espantados, boca lívida,
Sobre a cabeça dele estava um corvo...

O morto estava nu, pois o carrasco
Despindo os mortos dá vestido aos filhos,
E deixa à noite o padecente à fresca.
Eu senti pelo corpo uns arrepios...
Mas depois veio o ânimo... trepei-me
Pela escada da força, fui acima,
E pintei uns bigodes no enforcado.

NINI

Bravo como um Vampiro!³⁷

³⁶ Ibid., p. 156-157.

³⁷ Ibid., p. 159-160.

Temos, nesse trecho, uma parte obscura do cômico, que poderia ser enquadrado num “humor negro”. O grotesco marca amplamente sua presença nessas estrofes, até mesmo pelo absurdo da situação. É pouco provável, afinal, que algum sujeito, ao ver um enforcado nu, apodrecendo no local de sua morte, subiria até o local para caçoar do morto. Temos o grotesco horrível na descrição do estado do cadáver, como nos versos: “Era tão feio!/ A língua um palmo fora, sobre o peito,/ Os olhos espantados, boca lívida,/ Sobre a cabeça dele estava um corvo...”. Tal imagem não causa o riso no leitor, mas sim a repulsa. Em vista dessa cena horrível, acontece o inesperado quanto à reação do nosso protagonista: apesar de seu medo de defuntos, ele se aventura até a forca, sobe suas escadas e pinta bigodes no cadáver. A comicidade, mesmo que sombria, surge aí, pois, apesar da expectativa do leitor, que espera da personagem a mesma reação de repulsa que sente, o rumo tomado é diferente com a aproximação de Puff do enforcado e sua “brincadeira” com este.

Outro caráter cômico dessa parte é que não são dadas ao cadáver em questão nem as cerimônias funerárias, nem qualquer tipo de respeito destinado aos mortos em nossa cultura. Isso parece ser mais “aceitável”, claro, no âmbito da comédia, pois trata-se de um vilão, indigente, mas mesmo assim é inesperado. No fim das contas, o mesmo sujeito é vítima da pilhéria de Puff, que torna o seu estado ainda mais deplorável rabiscando o rosto do defunto.

Puff, depois, conta mais uma história cômico-grotesca:

PUFF

1. Nini, escuta.
2. Assisti esta noite a um pagode
3. Na taverna do Sapo e das Três Cobras.
4. Era já lusco fusco e eu entrando
5. Dou com Frei São José e Frei Gregório,
6. O Prior do convento dos Bernardos
7. E mais uns dous ou três que só conheço
8. De ver pelas esquinas se encostando,
9. Ou dormidos na rua a sono solto. . .
10. Que soberbo painel! Faze uma idéia!
11. Um banquete! fartura! que presuntos!
12. Que tostados leitões que recendiam!
13. Numa enorme caldeira enormes peixes!
14. Recheados capões fervendo ainda!

15. Perus, *olhas podridas*, costeletas
16. Esgotara o talento a cozinheira!
17. Abertos garrações; garrafas cheias;
18. Vinho em copos imensos transbordando;
19. Na toalha, já suja, debruçados
20. Aqueles religiosos cachaçados
21. De boca aberta e de embotados olhos.
22. Gastrônomos! ali é que se via
23. Que é ciência comer, e como um frade
24. Goza pelo nariz e pelos olhos,
25. Pelas mãos, pela boca, e faz focinho
26. E bate a língua ao paladar gostoso
27. Ao celeste sabor de um bom pedaço!

28. Depois! era bonito! Frei Gregório
29. Co'a boca de gordura reluzente,
30. Farto de vinho, esquece o reumatismo,
31. Esquece a erisipela já sem cura,
32. Canta rondós e dança a tarantela.
33. Arrasta-se caindo e se babando
34. Aos pés da taverneira. De joelhos
35. Faz-lhe a corte cantando o *Miserere*
36. Principia sermões, engrola textos,
37. E a gorda mão estende ao nédio seio
38. Da bela mocetona... a mão lhe beija,
39. A mão que o cetro cinge de vassoura...
40. Chora, soluça e cai, estende os braços,
41. Ainda a chama, e cantochão entoa

42. Era de rir! os velhos amorosos,
43. Uns de joelhos no chão, outros cantando
44. Estendidos na mesa entre os despojos,
45. Outros beijando a moça, outros dormindo.
46. Ela no meio deslambida e fresca
47. Excita-os mutuamente e os rivaliza,
48. Passa-lhes pelo queixo a mão gorducha...

49. Corre o Prior a soco um Barbadinho,
50. Atracam-se, blasfemam, esconjuram,
51. Um agarra na barba do contrário,
52. Outro tenta apertar o papo alheio...
53. Abraçam-se na luta os dous volumes
54. E rolam como pipas. No oceano
55. Assim duas baleias ciumentas
56. Atracam-se na luta... Que risadas!
57. Que risadas, meu Deus! arrebetando
58. Soltou o pobre Puff vendo a comédia!

Outra vez nos deparamos com o inesperado. A cena, descrita ao final de sua narração como uma comédia, é protagonizada por clérigos, que são esperados pela sociedade a levarem uma vida de austeridade, comedimento e castidade. Mas o que vemos é exatamente o contrário. O grupo de freis se embebedado, come com fartura, se envolve

com prostitutas e briga. De início já se mostra que os freis em questão não são exemplo de cristandade, já que Puff logo diz que vê dois deles pela rua “se encostando” (provavelmente de bêbados) e dormindo pelo chão (tal como ele mesmo!). Isso denotaria que tais pessoas já tivessem uma reputação de fanfarrões, o que se confirma com o resto da história.

Os freis são descritos como gordos por diversas vezes nesse trecho, isso podemos perceber nos versos 37 e 48, quando as “mãos gorduchas” do frei são citadas, no verso 53, quando o frei e outro homem com quem briga são referidos como “os volumes”, e no verso 55, quando há o ápice da zombaria quando são comparados (o frei e o homem em questão) a baleias. O fato de a gordura deles ser tão enfatizada liga-se mais uma vez à questão da caricatura física das pessoas e ao exagero cômico. Sobre a comparação dos homens com baleias, no verso 55, esse tipo de analogia entre homem e animal é umas das mais difundidas e utilizadas para que se provoque o riso no receptor de qualquer mensagem que queira ser humorística. Segundo Vladimir Propp:

Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso. É fácil notar que a aproximação de homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas *em determinadas condições*. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A similitude com animais aos quais não são atribuídas qualidades negativas (a águia, o falcão, o cisne, o rouxinol) não provoca o riso. Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto nas obras literárias. Porco, asno, camelo, gralha, cobra etc. são xingamentos comuns que suscitam o riso dos espectadores.³⁸

Desse modo, ao comparar o frei e o homem do bar com quem ele brigava com baleias, a intenção é claramente humorística ao correlacionar qualidades negativas do animal com os homens em questão. Baleia é uma forma pejorativa de chamar uma pessoa acima do peso, logo, essa comparação como ocorre no verso de “Boêmios” é explicada na teorização de Propp.

³⁸ PROPP, 1992, p. 66-67.

Após muito penar para fazer seu amigo ouvir o tal poema, Nini dá início à sua declamação. O seu poema, que não possui um título, consiste em 34 estrofes, divididas em 17 partes. Conta uma história que, inicialmente, tende para o trágico, numa forma que emula bastante os famosos poemas narrados de Byron. O seu enredo começa contando a história de um rei e seu irmão. Esse irmão, inclusive, encaixa-se na descrição de um herói byroniano, a partir da sua breve caracterização:

I

Havia um Rei numa ilha solitária,
Um Rei valente, cavaleiro e belo.
O Rei tinha um irmão: – era um mancebo
Pálido, pensativo. A sua vida
Era nas serras divagar cismando,
Sentar-se junto ao mar, dormir no bosque
Ou vibrar no alaúde os seus gemidos.³⁹

A forma do poema de Nini, mesmo que dentro de “Boêmios”, muda bastante. A proposta dele não é de um poema-*sketch* como estava se desenvolvendo a história até então. Temos, então, a “obra-prima” de Nini, como foi dito antes, separada em estrofes, que foram divididas em partes enumeradas por algarismos romanos. O tom é diferente, “Boêmios” era dialogado até então de uma forma bastante coloquial, já no “poema dentro do poema” temos uma narrativa em versos, contando a história que se propõe.

A história contada tem como personagens principais um rei, seu irmão, e Loriolo, o bobo da corte. Após um duelo travado entre os dois irmãos devido a uma mulher misteriosa que dorme com os dois, ambos morrem. Loriolo então os enterra no bosque, volta para o palácio e se autoproclama rei:

VII

Despiu tremendo a reluzente espada.
O mesmo fez o Rei. – Lutaram ambos.
Feminae sacra fames, quantum pectora
Mortalia cogis! E embalde a moça,
Ajoelhando seminua e pálida,
Vinha chorando, mais gentil no pranto,
Entre as espadas se lançar gemendo.
Embalde! Longo tempo encarniçado

³⁹ AZEVEDO, 1996, p. 165.

A peleja durou... Enfim caíram
 Rolaram ambos trespassados, frios...
 E, na treva de morte que os cegava,
 Inda alongando os braços convulsivos
 Que avermelhava o fraticida sangue,
 Procurando no sangue o inimigo!

VIII

O Bobo fez as covas. Na montanha
 Enterrou os irmãos. E quanto à moça,
 Pelo braço a tomou chorosa e fria,
 Foi ao paço, e na gótica varanda,
 De coroa real e longo manto,
 Falou à plebe, prometeu franquezas,
 Impostos levantar e dar torneios.
 Falou aos guardas: prometeu-lhes vinho,
 Falou à fidalguia, mas no ouvido,
 E prometeu-lhe consentir nos vícios
 E depressa fazer uma lei nova
 Pela qual, se um fidalgo assassinasse
 Algum torpe vilão, ficasse impune
 E nem pagasse mais a vil quantia
 Que era pena do crime – e alto disse
 Que havia conquistar países novos.⁴⁰

A partir desse momento, em que o bobo se proclama rei, começa uma transição entre o trágico que caracterizava o início do poema para o âmbito do *tragicômico*. Um bobo da corte transformando-se, tão instantaneamente (e mesmo que não fosse instantaneamente), em rei possui um toque de burlesco⁴¹, que passa a pincelar o poema de Nini. A partir da posse do trono por Loriolo, há a narração das qualidades deste como rei, que aparentemente eram muitas:

Muitos anos passaram. Loriolo
 Era um sublime rei. De rei a bobo
 Já tantos têm caído! Não admira
 Que um Bobo sendo Rei primasse tanto.
 Governava tão bem como governam
 Os reis de sangue azul e raça antiga,
 Demais gastava pouco e, se não fosse
 Seu amor pelas alvas formosuras,
 De certo que na lista dos monarcas
 Ele ficava sendo o Rei Sovina.
 Enfim era um Monarca de mão-cheia.⁴²

⁴⁰ Ibid., p.169.

⁴¹ Considero, neste trabalho, a palavra em seu sentido lato.

⁴² Ibid., p. 170.

Esse sucesso de Loriolo como rei mostra-se como uma quebra de expectativa: não se espera que um bobo da corte transforme-se em um rei tão bem sucedido. Isso, inclusive, pode ser visto como um gesto iconoclasta, que se inicia já com a ascensão de Loriolo ao trono. O fato de ele ser um bom monarca dessacraliza a questão do “sangue-azul”, demonstrando que isso não fazia a menor diferença: um bobo poderia tomar o lugar de um “nobre” rei e mesmo assim ter sucesso.

Em meio a tantos louros, então, temos um defeito do rei Loriolo, para além do “seu amor pelas alvas formosuras”: “Tinha só um defeito – vendo sangue/ Tinha frio no ventre; e desmaiava/ Ao luzir de uma espada era nervoso!”⁴³. Normalmente, nas histórias de reis sublimes, temos uma descrição de sua valentia, coragem. Mas com Loriolo é diferente: com essa descrição o leitor percebe que ele não é qualquer exemplo de bravura, que é fraco e que, provavelmente, num cenário de guerra seria um fiasco.

Percebemos, também, a presença marcante do grotesco no trecho em que descrevem a giba, que apenas aparece nessa parte:

Ninguém falava nisso. – Até a giba,
A figura de anão, a pele escura,
Aquele boca negra escancarada
(E que nem dentes amarelos tinha
P'ra ser de Adamastor), as gâmbias finas,
Eram tipo dos quadros dos pintores.⁴⁴

Continua o poema descrevendo que o rei envelhecia e que inclusive foi homenageado de uma forma bastante peculiar (e mentirosa)! E percebe-se que suas origens eram mascaradas para dar ao personagem ares sublimes, fazendo com que ele descendesse de deuses, encobrindo suas origens humildes e bastardia:

XI

Loriolo envelhecia entre os aplausos,
Dando a mão a beijar à fidalguia.
Demais um sabichão fizera um livro
Em vinte e tantos volumes in-fólio,
Obra cheia de mapas e figuras
Em que provava que por linha reta

⁴³ Ibid., p. 170.

⁴⁴ Ibid., p. 170-171.

De Hércules descendia Loriolo
 E portanto de Júpiter Tonante.
 E apresentou as certidões em cópia
 De óbito e nascimento e batistério,
 E até de casamento, e para prova
 De que nas veias puras do Monarca
 Não correrá a mais leve bastardia.
 É inútil dizer que os tais volumes
 Nada contavam sobre o Pai, porqueiro
 Como o do Santo Papa Sixto Quinto,
 E sobre a mãe do Rei, a velha Mória
 Que vendera perus, Deus sabe o resto!
 Nos tempos folgazões da mocidade!⁴⁵

Essa descrição amplamente exagerada adiciona, também, mais um toque cômico no poema de Nini.

Posteriormente, na narrativa em versos, o reino de Loriolo é invadido pelos normandos, e é nessa parte que a comédia, em conjunto com a tragédia, passa a dar o tom do poema. É justamente quando a fobia do rei a sangue entra em jogo e tira todos os louros que o rei-bobo havia conquistado até então. O rei foge, esconde-se dentro de um barril de vinho nas adegas, e acaba sendo espetado por um soldado normando que estava embriagando-se no local. Vejamos o trecho, até o desfecho do poema (de Nini), e seguiremos com a análise:

XII

1. Um dia o reino cem navios tocam.
2. São piratas do Norte! são Normandos!
3. Infrene multidão nas praias corre,
4. Levando tudo a ferro até os frades.
5. Matam, queimam, saqueiam, furtam moças.
6. E a infrene turba corre até aos paços.

XIII

7. Enquanto vem a campo a fidalguia
8. Armada *pied en cap*, espada em punho,
9. Loriolo, sem fala, nos apertos
10. Nas adegas se esconde. Embalde o chamam,
11. Embalde corre voz que dos Normandos
12. Emissário de paz o Rei procura.
13. El-Rei suou de susto a roupa inteira.
14. Nem era de admirar, que a reis e povo,
15. Como ao bicho-da-seda a trovoadas,

⁴⁵ Ibid., p. 171.

16. Camisas de onze varas apavoram
17. E fazem frio aparições de forca.

XIV

18. Um soldado Normando que buscava
19. Nas adegas reais alguma pinga,
20. Mete a verruma numa velha pipa.
21. Um grito sai dali, mas não licores.
22. O soldado feroz destampa o nicho;
23. Agarra um vulto dentro, mas somente
24. Sente nas mãos vazia cabeleira
25. Desembainha a torva durindana.
26. Nas cavernas da pipa, e nas cavernas
27. Do coração do Rei reboa o golpe.
28. Estala-se o tonel de meio a meio.
29. Entretanto o bom Rei que não falava,
30. Sujo da lia da ruínosa pipa,
31. Mais morto do que vivo (já pensando
32. Que seu reino acabava num espeto
33. Como o reino do galo), às cambalhotas
34. Rola aos pés do soldado, chora e treme,
35. Gagueja de pavor nos calafrios
36. E pelo amor de Deus perdão implora.

XV

37. O soldado, maroto e bom gaiato,
38. Agarra às costas o real trambolho,
39. Como um vilão que à feira leva um porco,
40. E no meio do pátio, entre os despojos,
41. De pernas para o ar e cara suja
42. Atira o Bobo...
43. – El-Rei! clama um fidalgo.

XVI

44. Porém o Rei não fala... Sua e treme.
45. "Singofredo o pirata aqui me envia.
46. (Diz ao Rei o pacífico Mercúrio,
47. O Arauto de paz que vem de bordo):
48. Eu venho aqui propor-vos um tratado.
49. Por direito de espada e por herança
50. Singofredo é senhor destes países.
51. Ele vem reclamar sua coroa.
52. Se o Rei não se opuser, não corre sangue;
53. Senão hão de fazê-lo em sarrabulho,
54. Puxado p'lo nariz o encher de lado,
55. E espetar-lhe a careta sobre um mastro.
56. Singofredo o feroz exige apenas
57. Que o Rei deixando o cetro deste reino
58. Seja sempre na corte Rei da Lua.
59. Loriolo virá ao seu caminho
60. Trajando seu gibão amarelado

61. Com remendos de cor, e campainhas,
62. Meias roxas e gorro afunilado".

XVII

63. Loriolo suspira. O povo espera.
64. Pela face do Bobo corre a furto
65. Uma lágrima trêmula. - É desgraça
66. Tendo subido a Rei, voltar...
67. Nem ousa
68. O nome proferir de sua infâmia.
69. De repente uma ideia o ilumina....
70. Deu uma das antigas gargalhadas,
71. Inda em trajes de rei graceja e pula.
72. Foi uma dança cômica, fantástica,
73. Um riso que doía – tão gelado
74. Coava o coração!... Estava doudo...
75. Dançou a gargalhar... caiu exausto,
76. Caiu sem movimento sobre o lodo...
77. Escutaram-lhe o peito. Estava morto.
78. Ora o pirata, o invasor Normando
79. Era filho da nossa conhecida,
80. Que, posto não pudesse com acerto
81. Dizer quem era o pai de seu boêmio
82. Afirmava contudo afoutamente
83. Que, em todo o caso, tinha jus ao trono.
84. Reina pela cidade a bebedeira,
85. E bebendo à saúde do bastardo
86. O Bobo que foi rei ninguém sepulta..."⁴⁶

Nesse trecho encontramos a presença marcante do teor tragicômico no poema, e isso pode ser visto na fuga do rei e na forma como ele morre. Nos versos de 1 a 6, temos a chegada dos normandos no reino de Loriolo. A imagem é trágica, com saques, furtos de mulheres, fogo e mortes. A fidalguia, posteriormente, faz o seu papel e tenta defender suas terras, ao mesmo tempo, nos versos 9 a 17, Loriolo se esconde nas adegas, num ato de imensa covardia. Nos versos 18 ao 36, há o momento em que o normando que estava nas adegas espeta o barril onde o rei se escondia. Nos versos 28 a 36, podemos ver a descrição do momento em que o barril quebra e revela o rei naquela ridícula situação. Assim, ocorre uma situação com alto teor tragicômico. O rei sai sujo de dentro do barril, moribundo devido ao golpe da verruma do soldado. Nesse momento, a partir de um pensamento do rei, temos mais uma vez a comparação entre homem e animal, que

⁴⁶ Ibid., p. 172-175

vimos, a partir da teorização de Propp, no trecho em que Puff compara homens a baleias. Nesse caso, porém, Loriolo compara o fim do seu reino com o fim do reino de um galo, que terminava em um espeto. Assim, ele acaba por se comparar com o animal, criando certa comicidade ao imaginar que tão bom monarca iria morrer tal qual um galo. A sua expressão de medo, que inclui gaguejar, chorar, tremer e implorar para o soldado o perdão, é um momento humilhante muito impróprio para um monarca – e acontece em comédias!

Nos versos 37 a 43, mais uma vez vemos uma cena ridícula e mais uma comparação do rei a um animal. O soldado segura o rei nas costas tal “como um vilão que à feira leva um porco” e, no pátio, o joga “de pernas para o ar e cara suja”. O rei no momento é sumariamente ridicularizado e no poema é chamado de “bobo”. Até que um fidalgo o identifica como o “El-Rei”.

Nos versos 44 a 62, os normandos propõem que o rei renuncie e torne um dos soldados deles, Singofredo, o rei. Em troca, ele teria um lugar na corte como o bobo. Caso ele não aceitasse tal proposta, seria morto. Loriolo fica humilhado e decide que jamais voltaria para a sua velha posição. Prefere morrer: mas não pelas mãos dos normandos. Morre de uma forma irônica, pois solta uma de suas gargalhadas, faz uma dança cômica e sangra até morrer. No fim, o seu reino é tomado pelos normandos que celebram a vitória com bebedeiras, e o corpo de Loriolo não é enterrado, isto é, nenhuma solenidade foi direcionada para aquele que de bobo virou rei... e morreu como um bobo.

O poema de Nini, então, como podemos perceber, apesar de começar com um tom de tragédia pura, termina de forma a ser considerado uma tragicomédia, pois une elementos cômicos aos trágicos de modo a compor a história narrada em versos. Inclusive, a união entre elementos trágicos com cômicos é previsto por Victor Hugo em *Do grotesco e do sublime*, pois faz parte de sua proposta de união dos opostos e acaba por compor o drama:

No drama, tal como se pode, se não executá-lo, pelo menos concebê-lo, tudo se encadeia e se deduz assim como na realidade. O corpo representa seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por este duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos, ao mesmo tempo. Assim dirá o juiz: “Condenado à morte, e vamos jantar”! Assim, o senado romano deliberará sobre o rodavalho de Domiciano.

Assim Sócrates, bebendo a cicuta e falando da alma imortal e do deus único, interromper-se-á para recomendar que se sacrifique um galo a Esculápio. Assim, Elizabeth blasfemarà e falarà latim. Assim Richelieu suportarão capuchinho José; e Luís XI, seu barbeiro, mestre Olivier, o Diabo. Assim Cromwell dirá: *Tenho o parlamento no meu saco e o rei no meu bolso*; ou, com a mão que assina a sentença de morte de Carlos I, borrará com tinta o rosto de um regicida que lhe devolverá rindo. Assim César no carro do triunfo terá medo de tombar. Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência. É por isso que entram em contato com a humanidade; é por isso que são dramáticos. “Do sublime ao ridículo há apenas um passo”, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; e este relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmo tempo a arte e a história, este grito de angústia é o resumo do drama e da vida.

Coisa surpreendente, todos estes contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. A força de meditar sobre existência, de fazerem ressaltar sua pungente ironia, de lançarem abundantemente o sarcasmo e a zombaria sobre nossas enfermidades, estes homens que tanto nos fazem rir se tomam profundamente tristes. Estes Demócritos são também Heráclitos. Beaumarchais era tristonho, Molière era sombrio, Shakespeare, melancólico.⁴⁷

Álvares de Azevedo, ao compor dentro do poema “Boêmios” o poema de Nini, então, além de conseguir inseri-lo dentro da “comédia não escrita”, faz com que ele, ao mesmo tempo, sobressaia ao resto do poema pelo seu teor trágico, assim como também se mescle a partir de seu teor cômico. E inserindo essa tragicomédia em “Boêmios”, mais uma vez Azevedo acena à teoria dos contrastes de Victor Hugo, combinando estes opostos que são a tragédia e a comédia.

Voltando aos nossos boêmios, após Nini terminar sua longa declamação, Puff dorme a sono solto. Comeu a empada e bebeu o que o amigo lhe trouxera antes e, pelo visto, pouco prestou atenção no que Nini acabou de lhe mostrar. Nesse momento, tal como se Nini e Puff fossem personagens de uma peça de teatro que estivesse sendo apresentada, eis que surge um denominado “Um homem da plateia”, que grita: “Silêncio! fora a peça! que maçada! Até o ponto dorme a sono solto!”⁴⁸, demonstrando toda sua insatisfação com a peça que transcorrerá até ali.

⁴⁷ HUGO, 2007, p. 48-50.

⁴⁸ AZEVEDO, 1996, p. 176.

Neste momento, surge no “palco” um “velho de cabeça calva, camisola branca, carapuça frígia coroada de louros”⁴⁹, este possui um ramo de oliveiras na mão e recita o que seria o “Prólogo”, que enuncia a próxima peça, que será “clássica”, mas que, por aparecer justamente no final do poema, mais parece um “epílogo” a “Boêmios”, e, pelo teor do que declama, parece tanto justificar a peça, como também “defender” o poeta que a compôs:

Dom Quixote, sublime criatura!
 Tu sim! foste leal e cavaleiro,
 O último herói, o paladim extremo
 De Castela e do mundo. Se teu cérebro
 Toldou-se na loucura, a tua insânia
 Vale mais do que o siso destes séculos
 Em que a infâmia, Dagon cheio de lodo,
 Recebe as orações, mirras e flores...
 E a louca multidão renega o Cristo!
 Tua loucura revelava brio:
 No triste livro do imortal Cervantes
 Não posso crer um insolente escárnio
 De cavaleiro andante aos nobres sonhos,
 Ao fidalgo da Mancha, cuja nódoa
 Foi só ter crido em Deus e amado os homens
 E votado seu braço aos oprimidos.
 Aquelas folhas não me causam riso,
 Mas desgosto profundo e tédio à vida.
 Soldado e trovador, era impossível
 Que Cervantes manchasse um valeroso
 Em vil caricatura! e desse à turba,
 Como presa de escárnio e de vergonha,
 Esse homem que à virtude, amor e cantos
 Abria o coração!...

Estas idéias
 Servem para desculpa do poeta.
 Apesar de bom moço o autor da peça
 Tem uns laivos talvez de Dom Quixote...
 E nestes tempos de verdade e prosa
 – Sem Gigantes, sem Mágicos medonhos
 Que velavam nas torres encantadas
 As donzelas dormidas por cem anos –
 Do seu imaginar esgrime as sombras
 E dá botes de lança nos moinhos.

Mas não escreve sátiras: apenas
 Na idade das visões dá corpo aos sonhos,
 Faz trovas e não talha carapuças,
 Nem rebuça no véu do mundo antigo,
 Pra realce maior, presentes vícios,

⁴⁹ Idem.

Não segue Juvenal e não embebe
Em venenoso fel a pena escura
Para nódoas pintar no manto alheio.⁵⁰

E também defende o espectador que porventura durma:

Uma última palavra: o autor da peça,
Puxando-me da túnica romana,
Diz-me da cena que eu avise às Damas
Que desta feita os saís não são precisos...
Não há de sarrabulho haver no palco.
É uma peça clássica. O perigo
Que pode ter lugar é vir o sono;
Mas dormir é tão bom, que certamente
Ninguém por esse dom fará barulho.

Com esse “prólogo”, “Boêmios” termina.

O poema é amplamente marcado por aspectos cômicos. Sua construção, em diálogo, constrói essa comicidade com as histórias que cada personagem conta assim como com a forma com que eles interagem e como eles descrevem o mundo ao seu redor. O poema que a personagem Nini “compõe”, que aparece dentro do poema, ainda consegue ser inserido nessa comédia maior, apesar de seu aspecto trágico. Insere-se, pois é *tragicômico*, uma união moderna, segundo Victor Hugo, devido à mescla dos contrastes. O seu término inesperado, com a intervenção de alguém da plateia, também contribui para essa comicidade. Por fim, há o curioso prólogo, que tanto serve para justificar “Boêmios” e defender o poeta que o compôs, como também enuncia algo que virá, mas que o leitor mesmo jamais vê. O riso é uma parte fundamental do poema que, figurando na Segunda Parte da *Lira*, como todos os outros que são analisados neste trabalho, demonstra essa faceta humorística tão típica de Azevedo.

⁵⁰ Ibid., p. 176-177.

IV. A IRONIA EM “É ELA! É ELA!” E “*SPLEEN* E CHARUTOS”

O poema “É ela! É ela!” e o conjunto de poemas “*Spleen* e charutos”, assim como todos os poemas analisados neste trabalho, estão presentes na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*. A partir dessa informação, podemos presumir o fato de que eles seguem a mesma linha do que é proposto no famoso “Prefácio” à Segunda Parte, que prenuncia uma ruptura com o romantismo *fashionable*, ou seja, os ideais românticos que ligam a poesia ao sublime e ao “ideal”.

Neste capítulo, alguns poemas da Segunda Parte da *Lira dos vinte anos* serão analisados tendo em foco o humor em seu componente irônico. “É ela! É ela”, tanto na sua estética quanto em seu conteúdo, ironiza o ideal romântico. “*Spleen* e charutos”, do mesmo modo, nos seis poemas que compõem o conjunto, possui uma dose de dessacralização da estética romântica através do recurso da ironia. Posteriormente analisaremos os poemas mais detidamente.

Cilaine Alves, em *O Belo e o disforme*, afirma que

o recurso que permitirá ao poeta romântico tornar-se o próprio crítico de sua obra, sistematizando, assim, a obra singular, será a ironia. Princípio em si complexo e de inesgotáveis conotações, a ironia pode ser compreendida, num primeiro momento, como auto-eliminação da subjetividade, como controle do sentimentalismo exacerbado, num movimento que, em última análise, leva à afirmação de sua superioridade, dando ao pensamento um caráter incondicionado.⁵¹

Álvares de Azevedo, na *Lira dos vinte anos*, possui, inicialmente uma postura poética que preza pelo transbordamento emocional que pretendia, de certo modo, realizar o ideal romântico de fusão do sujeito com o Absoluto. A partir do momento, então, que o poeta concebe o seu Prefácio, passa a empregar a ironia como um dos recursos que auxiliam no “controle do sentimentalismo exacerbado”, como Cilaine Alves salientou, propondo então um novo estilo de poesia, que se afasta do ideal do sublime e, num movimento de autoanálise, dessacraliza a visão que possuía na sua face Ariel, afastando-se de sua subjetividade e valorizando outros aspectos em sua poesia como, por exemplo, o prosaísmo e humorismo.

⁵¹ ALVES, 1998, p. 90.

Essa ironia funciona como uma autoanálise:

Exausto de perseguir um ideal inapreensível, ou melhor, desapontado com a banalização do código poético sentimental, Álvares de Azevedo concebe o Prefácio de *Lira dos vinte anos* como uma fecunda autocrítica em que a voz do narrador assume a postura de alguém em estado de auto-análise. Renegando tal código, esse narrador toma-o por monótono empregando, para tanto, a expressão “monodia amorosa”.⁵²

Assim, na Segunda Parte da *Lira* há a troca dos amores etéreos, da idealização, por imagens mais carnavais e realistas. Em “É ela! É ela!”, por exemplo, as virgens pálidas e vaporosas de outrora são substituídas por uma prosaica lavadeira. Com isso, a própria obra é criticada pelo seu autor quando ele se opõe ao padrão da estética ultrarromântica, demonstrando como, no romantismo, a obra de arte possui uma crítica imanente.

Vejamos, então, como essa ironia ocorre na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, começando com a análise do poema supracitado:

É ELA! É ELA!

1. É ela! é ela! — murmurei tremendo,
2. e o eco ao longe murmurou — é ela!
3. Eu a vi... minha fada aérea e pura —
4. a minha lavadeira na janela.

5. Dessas águas furtadas onde eu moro
6. eu a vejo estendendo no telhado
7. os vestidos de chita, as saias brancas;
8. eu a vejo e suspiro enamorado!

9. Esta noite eu ousei mais atrevido,
10. nas telhas que estalavam nos meus passos,
11. ir espiar seu venturoso sono,
12. vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

13. Como dormia! que profundo sono!...
14. Tinha na mão o ferro do engomado...
15. Como roncava maviosa e pura!...
16. Quase caí na rua desmaiado!

17. Afastei a janela, entrei medroso...
18. Palpitava-lhe o seio adormecido...
19. Fui beijá-la... roubei do seio dela

⁵² Ibid., p. 87-88.

20. um bilhete que estava ali metido...
21. Oh! decerto... (pensei) é doce página
 22. onde a alma derramou gentis amores;
 23. são versos dela... que amanhã decerto
 24. ela me enviará cheios de flores...
25. Tremi de febre! Venturosa folha!
 26. Quem pousasse contigo neste seio!
 27. Como Otelo beijando a sua esposa,
 28. eu beijei-a a tremer de devaneio...
29. É ela! é ela! — repeti tremendo;
 30. mas cantou nesse instante uma coruja...
 31. Abri cioso a página secreta...
 32. Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!
33. Mas se Werther morreu por ver Carlota
 34. Dando pão com manteiga às criancinhas,
 35. Se achou-a assim tão bela... eu mais te adoro
 36. Sonhando-te a lavar as camisinhas!
37. É ela! é ela, meu amor, minh'alma,
 38. A Laura, a Beatriz que o céu revela...
 39. É ela! é ela! — murmurei tremendo,
 40. E o eco ao longe suspirou — é ela!⁵³

O poema já é inaugurado com um componente irônico: é possível notar como se contrapõem a descrição “minha fada aérea e pura” (verso 3) com “a minha lavadeira na janela” (verso 4). A lavadeira, uma mulher trabalhadora e de origem humilde, e acima de tudo pertencente à esfera do *real*, raramente, no contexto romântico, receberia de forma genuína a adjetivação de “fada aérea e pura”. Essa oposição formada pelo sujeito em questão e sua descrição já denota o teor altamente irônico de “É ela! É ela!” logo em seus versos iniciais. Henri Bergson, inclusive, afirma o seguinte sobre a ironia:

A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. [...] se enunciara o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*.⁵⁴

Na segunda estrofe, temos também o uso de um recurso parecido. Logo de início, o poeta aponta e descreve o lugar onde mora. No romantismo *fashionable*, aquele ligado ao sublime e às virgens idealizadas, raramente é possível notar, em qualquer poema, o

⁵³ AZEVEDO, 1996, p. 188-189.

⁵⁴ BERGSON, Henri. *O Riso*. Traduzido por Daniel C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1983. p. 61.

autor mencionando algum endereço, a sua moradia. Após essa breve menção há, nos versos 6 e 7, a descrição de parte do trabalho da lavadeira em questão: “eu a vejo estendendo no telhado/ os vestidos de chita, as saias brancas”, algo que pode ser considerado bastante antipoético nos padrões do Romantismo. Em seguida o poeta afirma que, ao ver a lavadeira fazendo este trabalho, ele “suspira enamorado”. A paixão diante de tal cena, mais uma vez, denota ironia por parte do poeta. Normalmente, os “suspiros enamorados” surgem pela visão de alguma mulher *sublime*, em situações que estão distantes do prosaico que é a realização de algum trabalho braçal.

Essa composição irônica de embate entre algo prosaico e banal com uma reação exagerada digna de um poema “Ariel” repete-se por diversas vezes em “É ela! É ela!”. É possível afirmar que esse é o principal recurso de ironia utilizado nesse poema. Vemos isso também nos versos 13 ao 16: “Como dormia! que profundo sono!.../ Tinha na mão o ferro do engomado.../ Como roncava maviosa e pura!.../ Quase caí na rua desmaiado!”. Em oposição ao ferro do engomado e ao ronco da mulher, dois elementos pela própria natureza antipoéticos, temos a reação exagerada e “ultrarromântica” do desmaio.

Também podemos testemunhar o mesmo tratando-se do bilhete que, de modo bastante atrevido, é roubado do seio da lavadeira. Inicialmente, o eu lírico sonha com qual seria o conteúdo do papel, beija a mulher, imaginando que ali há escrito um poema que ela lhe enviaria. Ao fim das contas, a “doce página” onde “a alma derramou gentis amores” era apenas um banal rol de roupa suja. Depois dessa descoberta inesperada, o poeta recorre a exemplos da literatura europeia para justificar o fato de que ele suspira por motivos tão simples. Invoca Werther suspirando por Carlota ao vê-la dando pão com manteiga para as crianças, comparando-o a si mesmo suspirando ao ver a “amada” lavando camisas.

Por fim, compara a nossa personagem com personagens sublimes e idealizadas (“A Laura, a Beatriz que o céu revela”), também da literatura europeia, num último esgar irônico, e encerra seu poema com as exaltadas exclamações de “é ela! é ela!” e o eco que o segue.

Ao mesmo tempo, porém, que Azevedo quebra padrões num nível estético, o mesmo não ocorre num nível ético. Ele desmerece a lavadeira (no caso, uma trabalhadora de classe social inferior à sua) mantendo assim o *status quo* ao reafirmar as “castas” que definiam a sociedade daquela época. Antonio Candido observa esse sentimento no poema em seu célebre estudo “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, notando que a lavadeira é uma mulher que ele pode possuir amorosamente, mas não *quer* e por isso a ridiculariza e se esquiva:

A lavadeira de “É ela!” é uma mulher que se pode possuir; mulher de classe servil, a respeito da qual não cabem, para o mocinho burguês, os escrúpulos e negações relativos à virgem idealizada. Por isso mesmo, porque ela está à sua mercê, cobre-a de ridículo a fim de justificar a repulsa. A timidez sexual leva-o a maneiras desenvoltas apenas com mulheres de condição inferior, que incorpora à poesia segundo o mesmo espírito de troca com que são tratados os servos da comédia clássica; que *poderia*, mas não *quer* possuir.⁵⁵

Vagner Camilo também comenta esse marcante espírito classista no poema de Azevedo relembando as atitudes dos estudantes no *Fausto*, de Goethe:

A atitude [inescrupulosa ante mulheres da classe servil] tem certo parentesco com a dos estudantes de Goethe no *Fausto*, que, na cena diante do portão da cidade (“Vor dem Tor”), acabam por preterir as jovens burguesas, argumentando a favor das empregadinhas: “a mão que maneja a vassoura aos sábados, [sic] é a melhor que sabe acarinhar no domingo”. Por mais que se vise aqui a uma espécie de corretivo ao bem-comportado e repressivo namoro burguês, o trato libertino dos estudantes com as humildes “filhas do povo” não esconde, de todo, um sentimento de classe.⁵⁶

Desse modo é perceptível que Álvares de Azevedo, ao tratar a mulher de uma classe social mais baixa de forma jocosa, não possui uma postura contestadora, ao contrário do que acontece no âmbito estético de seu poema, em que ele inova ao opor o que era valorizado pelo Romantismo *fashionable*, que prezava o ideal e a fusão com o Absoluto pelo sentimentalismo.

Fiquemos agora com “*Spleen* e charutos”, começando pelo primeiro poema que o compõe:

⁵⁵ CANDIDO, 2014, p. 497-498.

⁵⁶ CAMILO, 1997, p. 61-62.

I SOLIDÃO

1. Nas nuvens cor de cinza do horizonte
2. A lua amarelada a face embuça;
3. Parece que tem frio e, no seu leito,
4. Deitou, para dormir, a carapuça.

5. Ergueu-se... vem da noite a vagabunda
6. Sem xale, sem camisa e sem mantilha,
7. Vem nua e bela procurar amantes...
8. — É doida por amor da noite a filha.

9. As nuvens são uns frades de joelhos,
10. Rezam adormecendo no oratório...
11. Todos têm o capuz e bons narizes
12. E parecem sonhar o refeitório.

13. As árvores prateiam-se na praia,
14. Qual de uma fada os mágicos retiros...
15. Ó lua, as doces brisas que sussurram
16. Coam dos lábios teus como suspiros!

17. Falando ao coração... que nota aérea
18. Deste céu, destas águas se desata?
19. Canta assim algum gênio adormecido
20. Das ondas mortas no lençol de prata?

21. Minh'alma tenebrosa se entristece,
22. É muda como sala mortuária...
23. Deito-me só e triste sem ter fome
24. Vendo na mesa a ceia solitária.

25. Ó lua, ó lua bela dos amores,
26. Se tu és moça e tens um peito amigo,
27. Não me deixes assim dormir solteiro,
28. À meia-noite vem cear comigo!⁵⁷

O poema “Solidão” encaixa-se bem no *spleen* sugerido pelo título da suíte. É escrito como uma descrição do ambiente (focando na natureza: mar, lua, árvores, nuvens), muitas vezes personificando esses elementos, e dos sentimentos do poeta, principalmente o de solidão. Dois elementos chamam a atenção nesse poema: o papel que a lua cumpre e a autoironia.

Nos versos de 1 a 5 o poeta mostra-nos uma imagem noturna que é descrita tendo como elementos principais a lua e as nuvens no céu: “Nas nuvens de cor cinza do horizonte/ A

⁵⁷ AZEVEDO, 1996, p. 180-181.

lua amarelada a face embuça;/ Parece que tem frio e, no seu leito,/ Deitou, para dormir, a carapuça”. Neste momento já temos o uso de alguns elementos que são utilizados para descrever seres humanos e suas ações para com o astro celeste, personificando-o. A lua tem face, tem frio, deita para dormir com uma carapuça. Posteriormente, assume o papel de uma meretriz no poema (no caso chamada de “vagabunda”), que, sem “xale, camisa ou mantilha”, procura amantes “nua e bela”.

Nos versos seguintes (9 a 12) as nuvens são personificadas como frades: “A nuvens são uns frades de joelhos,/ Rezam adormecendo no oratório.../ Todos têm capuz e bons narizes/ E parecem sonhar o refeitório”. Vestem capuzes e, jocosamente, têm “bons narizes”, quase adormecem no momento de oração e “sonham o refeitório”, mais uma vez num movimento de dessacralização (e ironização) do clero por parte de Azevedo, de modo que lembra o que acontece em “Boêmios”, em que freis são fanfarrões inveterados.

Em seguida, há a pintura de mais um quadro noturno (e que sugere um sentimento de melancolia), análogo ao da primeira estrofe, em que protagonizam as árvores, a praia, a brisa do mar e novamente a lua: “As árvores prateiam-se na praia/ Qual de uma fada os mágicos retiros.../ Ó lua, as doces brisas que sussurram/ Coam dos lábios teus como suspiros”. A noite, inclusive, é bastante presente na poesia azevediana, assim como em outros cenários românticos em geral. Antonio Candido observa sobre essa característica o seguinte:

Frequentemente associada ao vento, à lua, sobretudo ao mar, a noite ocupa na sua poesia, nos episódios da sua ficção e dos seus poemas, um lugar principal. [...] Esta recorrência corresponde ao sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, irmanado frequentemente à morte e, algumas vezes, à profanação.

[...]

A noite significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção de vida e do amor, aos movimentos turvos do *eu* profundo.⁵⁸

⁵⁸ CANDIDO, 2014, p. 502.

É o que podemos notar em “Solidão”. O “eu” do poema é melancólico, o que se associa facilmente ao ambiente noturno. Esses últimos versos citados marcam o momento em que a própria melancolia prenunciada no cenário e a autoironia passam a ser mais presentes no poema.

Nos versos 21 a 24 a melancolia reina. O tom até mesmo lembra os poemas-Ariel: “Minh’alma tenebrosa se entristece,/ É muda como sala mortuária.../ Deito-me só e triste sem ter fome/ Vendo na mesa a ceia solitária.”. Assim, percebe-se que o eu-lírico em questão espera alguém para que possa cear com ele, um jantar romântico, a dois, mas encontra-se sozinho, acima de tudo sente-se só, e por isso deita sem ter fome.

Na última estrofe, a lua é retomada novamente, e é possível dizer que em todo poema ela é o elemento feminino principal. Sendo já chamada de “doida por amor” na segunda estrofe, ante a solidão que o aflige, o poeta volta-se a ela como último recurso de “remédio” à sua solteirice: “Ó lua, ó lua bela dos amores,/ Se tu és moça e tens um peito amigo,/ Não me deixes assim dormir solteiro/ À meia-noite vem cear comigo!”. Essa estrofe pode ser lida com uma nota de riso triste, denotando a autoironia típica de Azevedo. O poeta é malsucedido em juntar-se a uma mulher real para que possa cear com ele, que é o que ele provavelmente deseja. Nessa situação, clama que a lua o acompanhe, aquela mesma que ele chama de “vagabunda” no início do poema, e ele mesmo torna-se um dos amantes que esta procura. Admite, deste modo, a sua carência, dando o tom autoirônico no poema ao autodepreciar-se na sua incapacidade de ter uma namorada, fechando “Solidão” humilhando-se ao implorar a companhia da “vagabunda”.

II MEU ANJO

1. Meu anjo tem o encanto, a maravilha,
2. Da espontânea canção dos passarinhos...
3. Tem os seios tão alvos, tão macios
4. Como o pêlo sedoso dos arminhos.

5. Triste de noite na janela a vejo
6. E de seus lábios o gemido escuto.,,
7. É leve a criatura vaporosa
8. Como a frouxa fumaça de um charuto.

9. Parece até que sobre a fronte angélica
10. Um anjo lhe depôs coroa e nimbo...

11. Formosa a vejo assim entre meus sonhos
12. Mais bela no vapor do meu cachimbo.

13. Como o vinho espanhol, um beijo dela
14. Entorna ao sangue a luz do paraíso...
15. Dá morte num desdém, num beijo vida
16. E celestes desmaios num sorriso!

17. Mas quis a minha sina que seu peito
18. Não batesse por mim nem um minuto,...
19. E que ela fosse leviana e bela
20. Como a leve fumaça de um charuto!⁵⁹

Em “Meu anjo”, sugere-se a idealização da mulher desde o título, e tal sugestão se confirma quando, ao começar a ler o poema, o leitor percebe que o poeta se refere a uma moça que ele consegue vislumbrar à janela.

Mas, no poema, a ironia desponta quando, após a idealização da moça, o poeta a compara com a fumaça de um charuto. O charuto é prosaico (além de efêmero), e tem uma forte ligação com a vida dos moços solteiros oitocentistas, sendo, junto do *cognac*, um símbolo da boêmia poética daqueles tempos. Paulo Franchetti bem lembrou em seu artigo “O riso romântico” como cantar esses elementos prosaicos era uma característica marcante de Azevedo, que também influenciou outros poetas da sua época:

Influente como era junto à mocidade acadêmica de São Paulo, Azevedo foi o modelo confesso de uma numerosa e desigual produção de poemas que, em tom intimista e coloquial, celebravam os símbolos da vida do rapaz solteiro, habitante das repúblicas de estudantes: o cachimbo, o cigarro, o charuto, o *cognac*.⁶⁰

Pois, no poema em questão, o poeta intercala momentos de idealização exacerbada da mulher com a comparação desta com elementos do seu cotidiano, assim fazendo com que “Meu anjo” não pareça inteiramente algo saído da Primeira Parte que “se perdeu” na Segunda. Aparecem no poema menções (quase o tempo todo) ao cachimbo e ao charuto, sendo estes também presentes em “Idéias íntimas”, poema no qual Álvares de Azevedo atém-se a elementos do seu dia-a-dia para pintar um quadro de sua intimidade, tudo isso com muito *humour*, como veremos no próximo capítulo.

⁵⁹ AZEVEDO, 1996, p. 181-182.

⁶⁰ FRANCHETTI, Paulo. O Riso romântico – Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. In: *Germina* – revista de literatura & arte, 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_ago5.htm>. Acesso em: 07 nov. 2016.

A comparação da mulher com a fumaça de um charuto pode ser considerada um gesto de dessacralização da postura romântica que idealizava mulheres. Mas também é possível fazer a interpretação de que, ao comparar o “anjo” que ele vislumbrava com esse elemento, o poeta esteja elevando a fumaça a um novo patamar, assinalando a esta uma característica de sublime, acentuando o seu caráter vaporoso e sua beleza.

III VAGABUNDO

Eat, drink, and love; what can the rest avail us?
BYRON, DON JUAN.

1. Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,
2. Fumando meu cigarro vaporoso,
3. Nas noites de verão namoro estrelas,
4. Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso...

5. Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;
6. Mas tenho na viola uma riqueza:
7. Canto à lua de noite serenatas...
8. E quem vive de amor não tem pobreza.

9. Não invejo ninguém, nem ouço a raiva
10. Nas cavernas do peito, sufocante,
11. Quando, à noite, na treva em mim se entornam
12. Os reflexos do baile fascinante.

13. Namoro e sou feliz nos meus amores,
14. Sou garboso e rapaz... Uma criada
15. Abrasada de amor por um soneto,
16. Já um beijo me deu subindo a escada...

17. Oito dias lá vão que ando cismando
18. Na donzela que ali defronte mora...
19. Ela ao ver-me sorri tão docemente!
20. Desconfio que a moça me namora...

21. Tenho por meu palácio as longas ruas,
22. Passeio a gosto e durmo sem temores...
23. Quando bebo, sou rei como um poeta,
24. E o vinho faz sonhar com os amores.

25. O degrau das igrejas é meu trono,
26. Minha pátria é o vento que respiro,
27. Minha mãe é a lua macilenta
28. E a preguiça a mulher por quem suspiro.

29. Escrevo na parede as minhas rimas,
30. De painéis a carvão adorno a rua...

31. Como as aves do céu e as flores puras
32. Abro meu peito ao sol e durmo à lua.

33. Sinto-me um coração de *lazzaroni*,
34. Sou filho do calor, odeio o frio,
35. Não creio no diabo nem nos santos...
36. Rezo a Nossa Senhora e sou vadio!

37. Ora, se por aí alguma bela
38. Bem dourada e amante da preguiça,
39. Quiser a névea mão unir à minha
40. Há de achar-me na Sé, domingo, à missa.⁶¹

Em “Vagabundo” o eu-lírico faz uma autodescrição, isto tanto de sua vida quando de suas ações. Denomina-se “cigano”, “mendigo”, denotando nomadismo e pobreza, respectivamente, assim como certa marginalidade. Descreve sua falta de dinheiro e até mesmo o seu desprezo quanto a bens materiais: “quem vive de amor não tem pobreza”. Mesmo assim, canta um certo hedonismo, tendo como símbolos o fumo, o vinho e os namoros.

O poema descreve o que seria a figura de um poeta que não faz do ofício de fazer versos um meio de lucrar, e sim vive de sonhos e boêmia. E pode-se dizer também que não há qualquer paralelo num viés biográfico: Azevedo era um jovem de família abastada e que muito provavelmente viveu uma vida morigerada, muito diferente do “mendigo ditoso” que há em “Vagabundo”. Então, mesmo sendo poeta, na vida real, em condições bem diferentes das que são apresentadas no poema em questão, Azevedo finge compartilhar da visão burguesa do que seria um poeta: um vagabundo, sem dinheiro, que anda nas ruas a fazer versos, fumar, beber e namorar.

É curioso, também, como é o comportamento nos namoros que ocorrem no poema. Na quarta estrofe, temos: “Namoro e sou feliz nos meus amores,/ Sou garboso e rapaz... Uma criada/ Abrasada de amor por um soneto,/ Já um beijo me deu subindo a escada”. Já na estrofe seguinte: “Oito dias lá vão que ando cismando/ Na donzela que ali defronte mora.../ Ela ao ver-me sorri tão docemente!/ Desconfio que a moça me namora”. Há o namoro da “criada” e da “donzela”, que não são tratadas de maneira tão diferente que denote algum desprezo por uma e preferência por outra. Isso é diferente do que ocorre em “É ela! É ela!”: a lavadeira, de classe social mais baixa, é vítima do deboche do eu-

⁶¹ AZEVEDO, 1996, p. 182-184.

límpico e não é possuída amorosamente por ele devido a esse desprezo que lhe é direcionado. A criada em “Vagabundo”, apesar de mais atrevida que a donzela, não sofre com o desdém de ninguém, e o eu-límpico é capaz de namorar as moças de quaisquer classes sociais. Mas isso acaba por não causar tanto espanto já que, sendo “vagabundo”, marginalizado, está num patamar social inferior em relação ao das duas mulheres citadas. A inconstância nos namoros também pode ser vista como mais um traço de boêmia, fazendo lembrar o comportamento de Puff, em “Boêmios”, analisado no capítulo anterior.

Nas últimas estrofes, o poeta canta: “Sinto-me um coração de *lazzaroni*,/ Sou filho do calor, odeio o frio,/ Não creio no diabo nem nos santos.../ Rezo a Nossa Senhora e sou vadio!// Ora, se por aí alguma bela/ Bem dourada e amante da preguiça,/ Quiser a nível não unir à minha/ Há de achar-me na Sé, domingo, à missa”. Nesses versos, a oposição entre ceticismo/ vadiagem/ pecado e religião faz-se presente. A forma com que o poeta afirma não crer no diabo nem nos santos e depois rezar à Nossa Senhora denota, além de certa ironia ao tratar do assunto da religião, o estilo de vida descuidado expresso no poema que sequer se importa em ter qualquer tipo de coerência religiosa. Comportamentos vistos como pecaminosos, como a vadiagem e a preguiça, aparecem junto a aspectos religiosos, mais uma vez num movimento de dessacralização da religião como ocorre em diversos poemas de Azevedo.

Por fim, o “vagabundo” diz que pode ser encontrado no domingo, à missa. Fecha-se o poema, após tudo o que foi afirmado sobre o estilo de vida vadio da personagem, com uma ação que põe em dúvida tudo o que foi dito no restante do poema. Afinal, se ele é vadio como canta, como teria o hábito de ir à missa todo domingo? Vejo duas interpretações para isso: a primeira, como uma forma de colocar em xeque tudo o que foi dito sobre o estilo de vida que leva, e a segunda, como um modo de dessacralizar o ato de ir à missa denotando que só a frequenta para namoros, esperando alguma “bela” unir a sua mão à dele.

“Vagabundo”, então, demonstra sua faceta irônica na forma com que descreve o poeta, a partir de um ponto de vista burguês, que vê tal ofício como “coisa de vagabundo” (associando o ato de fazer versos com vadiagem), cantando isso com orgulho e, ao fim, fazendo menção à religião de maneira ambígua.

IV A LAGARTIXA

1. A lagartixa ao sol ardente vive
2. E fazendo verão o corpo espicha:
3. O clarão de teus olhos me dá vida,
4. Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

5. Amo-te como o vinho e como o sono,
6. Tu és meu copo e amoroso leito...
7. Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
8. Travesseiro não há como teu peito.

9. Posso agora viver: para coroas
10. Não preciso no prado colher flores,
11. Engrinaldo melhor a minha fronte
12. Nas rosas mais gentis de teus amores.

13. Vale todo um harém a minha bela,
14. Em fazer-me ditoso ela capricha...
15. Vivo ao sol de seus olhos namorados,
16. Como ao sol de verão a lagartixa.⁶²

Na primeira estrofe já temos a apresentação de “A lagartixa” como um poema que possui certa comicidade, e a ironia já aparece na forma da comparação da mulher amada com o “sol”, e o apaixonado em questão como a “lagartixa”. Tal comparação com o animal tantas vezes desprezado já dessacraliza a própria estética romântica, já que desrespeita qualquer padrão romântico considerado *fashionable*.

A comparação da mulher com o sol não causa qualquer espanto, já que o astro, considerado por tantas culturas antigas um deus, está alinhado com o que seria a esfera do sublime. Mas quando o eu-lírico, num gesto até mesmo autodepreciativo, compara-se a uma lagartixa, qualquer expectativa que poderia ter sido alimentada de que o poema não fosse cômico/ irônico (apesar do título, é claro) é quebrada, já dando a tonalidade que permeia a maioria dos versos.

A segunda estrofe é aberta com o verso “Amo-te como o vinho e como o sono”. Outro movimento de dessacralização e ironia é cantar o amor ao sono como o amor à mulher amada. O sono, apesar de muito romantizado devido ao sonho que dele deriva, não passa, na realidade, de uma necessidade humana que é, muitas vezes, análoga à

⁶² Ibid., p. 184.

preguiça. Para reforçar a analogia do amor que sente pela mulher com o que sente pelo vinho e pelo sono, compara a amada, no verso 6, ao “copo” e ao “leito”, o que seria muito pouco lisonjeiro se o poema fosse alinhado à faceta não-autocrítica do Romantismo. Deste modo, o poeta parece elevar o amor a esses prazeres a um patamar superior ao amor romântico que deveria sentir, caçoando, de certa forma, do sentimentalismo normalmente direcionado às mulheres na poesia romântica.

A terceira estrofe, em todo o poema, é a única que pouco possui de irônico ou cômico, consistindo na descrição do seu sentimento de uma forma que pode ser considerada romântica: “Posso agora viver: para coroas/ Não preciso no prado colher flores,/ Engrinaldo melhor a minha fronte/ Nas rosas mais gentis de teus amores”. Porém, no contexto em que se insere, serve para reforçar e salientar ainda mais o caráter humorístico que caracteriza o poema.

Por fim, o poema é fechado com a mesma comparação utilizada na primeira estrofe, com a mulher sendo o sol, e o sujeito lírico a lagartixa, reforçando o caráter cômico do poema e mais uma vez ironizando as comparações normalmente utilizadas nos poemas românticos.

Curto, “A lagartixa” utiliza de um recurso simples de humorismo: a comparação entre homens e animais para a criação do humor, que Vladimir Propp explica bem (retomando a citação do capítulo anterior):

Na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso. É fácil notar que a aproximação de homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas *em determinadas condições*. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A similitude com animais aos quais não são atribuídas qualidades negativas (a águia, o falcão, o cisne, o rouxinol) não provoca o riso. Daí a conclusão de que para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida de injúria cômica tanto nas

obras literárias. Porco, asno, camelo, gralha, cobra etc. são xingamentos comuns que suscitam o riso dos espectadores.⁶³

É inesperada a comparação de um homem apaixonado com uma lagartixa. Porém, essa comparação demonstra a atitude autocrítica inerente ao Romantismo, já que serve exatamente de “tábua de salvação” das exageradas idealizações amorosas tão típicas da face *fashionable* romântica.

V LUAR DE VERÃO

1. O que vês, trovador? — Eu vejo a lua
2. Que sem lavor a face ali passeia...
3. No azul do firmamento inda é mais pálida
4. Que em cinzas do fogão uma candeia.

5. O que vês, trovador? — No esguio tronco
6. Vejo erguer-se o chinó de uma nogueira...
7. Além se entorna a luz sobre um rochedo,
8. Tão liso como um pau de cabeleira.

9. Nas praias lisas a maré enchente
10. S’espraia cintilante d’ardentia...
11. Em vez de aromas as douradas ondas
12. Respiram efluviosa maresia!

13. O que vês, trovador? — No céu formoso
14. Ao sopro dos favônios feiticeiros
15. Eu vejo — e tremo de paixão ao vê-las —
16. As nuvens a dormir, como carneiros.

17. E vejo além, na sombra do horizonte,
18. Como viúva moça envolta em luto,
19. Brilhando em nuvem negra estrela viva
20. Como na treva a ponta de um charuto.

21. Teu romantismo bebo, ó minha lua,
22. A teus raios divinos me abandono,
23. Torno-me vaporoso... e só de ver-te
24. Eu sinto os lábios meus se abrir de sono.⁶⁴

“Luar de verão”, apesar de estar contido na suíte tão repleta de ironia, curiosamente, foi composto de modo a não utilizar esse recurso. O poema baseia-se na pergunta “O que vês trovador?”, que é repetida no início de várias estrofes, e é constituído de modo a

⁶³ PROPP, 1992, p. 66-67.

⁶⁴ AZEVEDO, 1996, p. 185.

descrever certa paisagem, de uma maneira que se adequa aos clichês românticos. São versos que denotam certa melancolia, o *spleen*, de “*Spleen* e charutos”.

A paisagem descrita é predominantemente noturna, sendo a lua e o seu brilho o que realmente iluminam tudo o que o trovador vê. Sobre a noite na poesia de Álvares de Azevedo, Antonio Candido afirma:

Frequentemente associada ao vento, à lua, sobretudo ao mar, a noite ocupa na sua poesia, nos episódios de sua ficção e dos seus poemas, um lugar principal. É muito dele a imagem da donzela, adormecida ou não, na praia tenebrosa, molhada pelas ondas. Esta recorrência corresponde ao sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, irmanado frequentemente à morte e, algumas vezes, à profanação.⁶⁵

Na esteira do que afirma Candido, podemos perceber em “Luar de verão” essa visão melancólica tão associada à paisagem noturna. No poema em questão não há qualquer donzela misteriosa, mas a distante estrela é comparada a uma “viúva moça envolta em luto”, emprestando para o poema uma imagem associada à tristeza e à morte.

Não identifico, no poema, qualquer componente que se encaixe na questão da ironia estudada aqui neste capítulo. Considero-o um momento de melancolia dentro de “*Spleen* e charutos”, que toma forma a partir da descrição de um cenário pitoresco.

VI O POETA MORIBUNDO

1. Poetas! amanhã ao meu cadáver
2. Minha tripa cortai mais sonora!...
3. Façam dela uma corda e cantem nela
4. Os amores da vida esperançosa!

5. Cantem esse verão que me alentava...
6. O aroma dos currais, o bezerrinho
7. As aves que na sombra suspiravam
8. E os sapos que cantavam no caminho!

9. Coração, por que tremes? Se esta lira
10. Nas minhas mãos sem força desafina,
11. Enquanto ao cemitério não te levam,
12. Casa no marimbau a alma divina!

⁶⁵ CANDIDO, 2014, p. 502.

13. Eu morro qual nas mãos da cozinheira
14. O marreco piando na agonia...
15. Como o cisne de outrora... que gemendo
16. Entre os hinos de amor se enternecia.

17. Coração, por que tremes? Vejo a morte,
18. Ali vem lazarenta e desdentada...
19. Que noiva!... E devo então dormir com ela?
20. Se ela ao menos dormisse mascarada!

21. Que ruínas! que amor petrificado!
22. Tão antediluviano e gigantesco!
23. Ora, façam idéia que ternuras
24. Terá essa lagarta posta ao fresco!

25. Antes mil vezes que dormir com ela,
26. Que dessa fúria o gozo, amor eterno
27. Se ali não há também amor de velha
28. Dêem-me as caldeiras do terceiro Inferno!

29. No inferno estão suavíssimas belezas,
30. Cleópatras, Helenas, Eleonoras...
31. Lá se namora em boa companhia,
32. Não pode haver inferno com Senhoras!

33. Se é verdade que os homens gozadores,
34. Amigos de no vinho ter consolos,
35. Foram com Satanás fazer colônia,
36. Antes lá que do Céu sofrer os tolos!

37. Ora! e forcem um'alma qual a minha,
38. Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça,
39. A cantar ladainha eternamente
40. E por mil anos ajudar a missa!⁶⁶

“O poeta moribundo”, como vários outros poemas de Azevedo, trata do tema da morte. Mas, ao contrário do teor melancólico normalmente utilizado para se tratar do assunto, a comicidade e ironia protagonizam os versos do poema que fecha a suíte “*Spleen* e charutos”.

Antonio Candido, em “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, atenta-se para o fato de que “O poeta moribundo” busca lidar com a morte de um modo bem diferente do de “Lembrança de morrer”, pertencente à Primeira Parte da *Lira*. Após observar a lucidez intelectual muitas vezes demonstrada pelo poeta, Candido afirma:

⁶⁶ AZEVEDO, 1996, p. 186-187.

Por obra dessa lucidez, requintou às vezes a preocupação de patentear antinomias. De modo geral, a sua lira humorística e satânica é complemento da sentimental: são as referidas duas faces da medalha. Compare-se, por exemplo, “Lembrança de morrer” e “O poeta moribundo”.⁶⁷

Assim é possível notar que, diferentemente da melancolia e até mesmo solenidade no tratamento da morte presente em “Lembrança de morrer”, “O poeta moribundo” já se inicia de modo bastante pitoresco ao já sugerir a *profanação* do cadáver do poeta para que se faça uma corda de suas tripas e cantem os “amores da vida esperançosa”: o cadáver já não é mais tratado com aquela melancolia respeitosa de “ser deitado na floresta esquecida dos homens”, não há menção a qualquer enterro, e o corpo é simplesmente *usado* para outro propósito, tal como o de um animal morto para usufruto humano.

Posteriormente, na quarta estrofe, num “refinamento superbyroniano assim trata o próprio desespero”⁶⁸, como diz Candido. Os versos descrevem o sofrimento da morte comparando-o com o de um marreco nas mãos de uma cozinheira: “Eu morro qual nas mãos da cozinheira/ O marreco piando na agonia.../ Como o cisne de outrora... que gemendo/ Entre os hinos de amor se enternecia”. O grotesco marca presença na ironização do sofrimento da morte, que é comparado a algo tão prosaico quanto o preparo de um animal para consumo. Essa característica de grotesco é salientada pela menção e comparação ao “cisne poético”. O cisne é sublime, gemia enquanto se enternecia entre hinos de amor, já o marreco é um animal desesperado que “piava a agonia” nas mãos da cozinheira. O poeta aproxima-se, entretanto, do tal marreco, caçoando da própria morte.

Após a descrição do sofrimento físico, parte-se para um tratamento simbólico da morte como uma noiva com quem se deve deitar. Tal noiva, entretanto, é descrita como “lazarenta e desdentada”, sendo zombada e desprezada, sob a afirmação de que deveria “dormir mascarada”, para que a sua dita feiura fosse mais suportável. Mais uma vez, o tratamento solene dirigido à morte é dessacralizado, vendo-a como alguém desprezível e horroroso, uma amante indesejada.

⁶⁷ CANDIDO, 2014, p. 496.

⁶⁸ Ibid., p. 497.

Nas últimas quatro estrofes, o poeta ocupa-se em tratar do *post mortem*. Ironiza a vida eterna celestial e põe-se a justificar sua preferência pelo inferno. Vê a morada do diabo como um local de hedonismo, de namoro, e onde se encontram belas mulheres, não de sofrimento eterno, como é descrito pela religião. Pelo contrário, vê o céu como um local de sofrimento (e para tolos): “No inferno estão suavíssimas belezas,/ Cleópatras, Helenas, Eleonoras.../ Lá se namora em boa companhia,/ Não pode haver inferno com Senhoras!// Se é verdade que os homens gozadores,/ Amigos de no vinho ter consolos,/ Foram com Satanás fazer colônia,/ Antes lá que do Céu sofrer os tolos!”. Ironiza e dessacraliza, assim, toda uma ideia e tradição religiosa num gesto que denuncia um “satanismo cômico”, e finaliza o poema zombando mais uma vez do céu e o que faria nele, afirmando-se como um hedonista que pouco se adaptaria às atividades em que provavelmente teria que se engajar em esferas celestiais: “Ora! E forcem um’alma qual a minha,/ Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça,/ A cantar ladainha eternamente/ E por mil anos ajudar na missa!”.

“O poeta moribundo”, então, se constitui como um poema cômico e irônico, que nega qualquer melancolia que pode ser direcionada à morte, caçoando do sofrimento e tristeza normalmente cantados à ocasião. Redefine também as noções cristãs de vida eterna, reafirmando certa identidade de poeta boêmio, namorador e amante dos prazeres, que teria como morada eterna ideal o inferno “orgiástico” que pinta.

“*Spleen* e charutos”, como foi visto, é uma suíte composta por seis poemas, cada qual com características peculiares quanto às suas temáticas assim como no teor humorístico (ou não). Como o próprio nome desta suíte sugere, está presente nos poemas que a compõem tanto elementos ligados ao *spleen*, no caso, principalmente a melancolia, e aos charutos, que servem como um símbolo do prosaísmo, humorismo e ironia que se fazem presentes em alguns versos.

Estas duas esferas, da ironia e da melancolia, não podem ser sumariamente separadas, como se cada poema fosse constituído apenas de uma característica, excluindo a outra. Por exemplo, “Solidão” e “Meu anjo” conseguem mesclar tanto o tom melancólico e puramente romântico com alguns aspectos irônicos e/ou humorísticos. É um momento singular na obra azevediana, em que, mesmo nos versos que podem ser considerados

ultrarromânticos, não há o exagero sentimental piegas e em que, nas circunstâncias cômico-irônicas, o humor aparece na medida certa, sem parecer forçado, artificial.

Antonio Candido assinala “*Spleen* e charutos” como um instante de maturidade no adolescente que foi Álvares de Azevedo:

É preciso agora sublinhar, na obra lírica, os que podem ser considerados momentos de maturidade deste adolescente; os momentos em que Álvares de Azevedo-Macário se manifesta sem afetação e Álvares de Azevedo-Penseroso, sem lamúrias. No primeiro caso temos “*Spleen* e charutos” e “Idéias íntimas”;

[...]

As seis poesias de “*Spleen* e charutos” formam um conjunto excepcional em nossa literatura, pela alegria saudável, graciosa, a dosagem exata do humor, podendo algumas ser consideradas pequenas obras-primas no gênero, como “Solidão” e “A lagartixa”. Nelas aparece o rapaz por vezes endiabrado de que falam os contemporâneos, o observador engraçado e mordente das Cartas, o companheiro das petas de Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa.⁶⁹

Ao contrário do que pensa Candido, não creio que quem se manifesta somente na suíte em questão seja Álvares de Azevedo-Macário. “*Spleen* e charutos” pode ser considerada, por outro lado, um momento diferenciado em que, no limite quase ilimitado dos seus seis poemas, há uma coexistência harmônica da faceta Macário e da faceta Penseroso, com uma junção única desses dois opostos, sendo que essa união não poderia estar em outro lugar senão na Segunda Parte, de acordo com a proposta do Prefácio do poeta.

⁶⁹ Ibid., p. 505.

V. DUALIDADES E *HUMOUR* EM “IDÉIAS ÍNTIMAS”

O poema “Idéias Íntimas” presente na segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, chama atenção devido às suas peculiaridades, tanto estéticas, quanto temáticas. Possuindo um tom confessional, “Idéias Íntimas” simula uma caminhada meditativa por uma república estudantil, atendo-se tanto aos objetos presentes naquele ambiente, quanto aos pensamentos do eu-lírico. Portanto, é perceptível esse movimento: do exterior ao interior, o poema vai sendo construído e, esses dois mundos, ao mesmo tempo, complementam-se e refletem-se. Isso pode ser notado no seguinte trecho:

VIII

O pobre leito meu, desfeito ainda,
A febre aponta da noturna insônia.
Aqui lânguido à noite debati-me
Em vãos delírios anelando um beijo...
E a donzela ideal nos róseos lábios,
No doce berço do moreno seio
Minha vida embalou estremecendo...
Foram sonhos contudo! A minha vida
Se esgota em ilusões. E quando a fada
Que diviniza meu pensar ardente
Um instante em seus braços me descansa
E roça a medo em meus ardentes lábios
Um beijo que de amor me turva os olhos...
Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte...
Um espírito negro me desperta,
O encanto do meu sonho se evapora...
E das nuvens de nácar da ventura
Rolo tremendo à solidão da vida!⁷⁰

A escrita de “Idéias Íntimas” é feita de tal forma que simula uma certa espontaneidade: a divisão dos versos efetua-se em quatorze estrofes, mas não há rimas finais e o número de versos por estrofe também não são uniformes. “Esses aspectos contribuem para causar uma ausência de organicidade”⁷¹. Mas é importante observar que a escolha do decassílabo para a composição dos versos apresenta-se como um sintoma da intencionalidade da temática meditativa. É observado, em *Risos entre pares*, que o decassílabo branco foi utilizado por nossos românticos e pré-românticos para a composição de suas meditações, dentre eles Borges de Barros, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães, pois era o equivalente ao pentâmetro jâmbico

⁷⁰ AZEVEDO, 1996, p. 145-146.

⁷¹ GINZBURG, 1997, p. 87.

utilizado pelos poetas ingleses para o mesmo propósito, como também foi lembrado por Camilo.⁷²

As contemplações do eu lírico regem o texto do início ao fim e estas misturam-se ao ambiente construído pelo poeta. Durante muitos versos é notada, por parte do eu-lírico, uma grande capacidade de observar o mundo à sua volta de forma objetiva, que reflete certa diminuição da subjetividade característica dos românticos, como podemos observar nestes versos:

III

Reina a desordem pela sala antiga,
Desce a teia de aranha as bambinelas
À estante pulvurenta. A roupa, os livros
Sobre as poucas cadeiras se confundem.
Marca a folha do *Faust* um colarinho
E Alfredo de Musset encobre, às vezes
De Guerreiro, ou Valasco, um texto obscuro.
Como outrora do mundo os elementos
Pela treva jogando cambalhotas,
Meu quarto, mundo em caos, espera um *Fiat!*⁷³

Na primeira estrofe são citados vários poetas e escritores tais como Ossian, Lamartine, Shakespeare, Goethe (referido como “fantástico alemão”), o que simula uma série de leituras por parte do eu-lírico que opina brevemente sobre cada um desses autores. Posteriormente, a partir da metade da primeira estrofe, há a descrição do ambiente que, por sua vez, é decorado de maneira bastante peculiar. Também há a expressão dos sentimentos e pensamentos do sujeito que dá voz às “Idéias”.

Curiosamente, o poema foi denominado de “fragmento”. Essa designação normalmente é dada para textos que são partes de obras maiores. Mas, ao contrário do que é observado em textos que são reais “fragmentos”, “Idéias Íntimas” possui certa linearidade e é, de fato, concluído. Para explicar essa estranha denominação dada a “Idéias” pelo próprio poeta, Vagner Camilo argumenta:

Talvez Azevedo, ao falar em fragmento, quisesse dar às suas “Idéias” essa mesma aparência, como se elas fossem registradas ao mesmo

⁷² CAMILO, 1997, p. 76.

⁷³ AZEVEDO, 1996, p. 143.

tempo em que afloram à consciência – e é bem essa situação enfocada pelo poema. Contudo, a espontaneidade aparente é logo desmentida pela perfeita articulação das partes, que nada têm de autonomia, nem de senso de mistério. Os 14 blocos se concatenam num todo muito coerente, sendo possível divisar uma linha evolutiva que merece ser acompanhada de perto, pois dela parece resultar o sentido último do poema.⁷⁴

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, defende que “Idéias Íntimas” seria “a contribuição mais original” de Álvares de Azevedo à literatura e observa, inclusive, sobre o humorismo e a maneira única como o poeta se expressa:

O humorismo se reúne aqui à delicadeza sentimental, mórbida e triste, para a descrição poética da vida diária, transfigurando a constelação de objetos, pormenores, hábitos, que formam o ambiente de cada um. A cama, os quadros, os livros, a roupa, os retratos, a lâmpada, o *cognac*, o pó, a insônia, o ritual do desejo solitário, o devaneio – formam uma atmosfera peculiar, que reflete e ao mesmo tempo estimula o sonho interior. Este é tanto mais pungente em sua frustração quando mais aparece, nestes versos, contido pelo tédio e a ironia, que, revelando o cansaço da vida, se abrem para a “lembrança de morrer”. Não haverá em nossa literatura peça equiparável, pela sedução com que nos arrasta ao mundo fechado do poeta, que consegue inscrever na duração o sinal permanente da própria imagem, cristalizada no cotidiano.⁷⁵

A partir das características citadas, é possível notar que, em uma época em que a efusividade e o exagero sentimental ditavam a moda (o romantismo *fashionable*, contra o qual Azevedo se posiciona na segunda parte da *Lira*), o humor, de modo geral, “serviu como tábua de salvação contra os ‘exageros’ românticos”⁷⁶. É também importante salientar que ele já existia nas obras de Heine e Musset e era bastante difundido entre os românticos europeus:

O reconhecimento, dispensável para muitos, dessa presença generalizada do humor em meio aos românticos não precisa ser encarado como demérito para a faceta tão valorizada de Azevedo. A intenção é apenas a de frisar que o seu humorismo não deve ser visto como um caso à parte e sim como uma tendência inscrita no tempo.⁷⁷

Deve-se notar, porém, que o *humour* que se faz presente em “Idéias”, diferencia-se da *comichidade* já presente na literatura brasileira derivada de tradições portuguesas.

⁷⁴ CAMILO, 1997, p. 77.

⁷⁵ CANDIDO, 2014, p. 505.

⁷⁶ CAMILO, 1997, p. 54.

⁷⁷ Ibid., p. 55.

Importante observar também que a grafia em língua inglesa da palavra humor serve exatamente para designar o riso contido, auto irônico, que diferencia do “humor” tal como era mais popularmente difundido:

O *humour* à inglesa e alemã nós não o cultivamos jamais, nem Portugal tão pouco. O primeiro que o exprimiu em nossa língua foi Álvares de Azevedo, profundamente lidos nas literaturas do Norte. O *humour* é diverso da *vis cômica*, do espírito e da sátira ainda que possa ter com eles alguma analogia. A comédia é o riso com certa malignidade; o espírito é a graça, a pilhéria para divertir; a sátira é um castigo empregado como tal, mostrando cólera. O *humour* é uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, ceticismo, e graça num *mixtum compositum* especialíssimo, que não anda por aí a se baratear. Azevedo o possuiu até certo ponto.⁷⁸

Pois é exatamente este *mixtum compositum* que é perceptível em “Idéias Íntimas”: na atmosfera criada em meio à reflexão meditativa, é possível notar que, principalmente, a ironia faz-se presente, tanto dirigida a si mesmo (o eu-lírico), como também à vida de estudante.

E o poema em questão mostra duas faces do sujeito, as mesmas que são citadas no prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos* (Ariel e Caliban). Caliban, no caso, representa a face mais cética, *blasé* e irônica; Ariel, por outro lado, surge em certas partes, demonstrando a face repleta de *pathos* romântico (e por consequência mais sonhadora e sentimental). Isso pode ser observado quando, depois de muitas estrofes de reflexões contidas, o leitor depara-se com a estrofe - fragmento X, em que o poeta esquece a objetividade num arroubo de exclamações, sonhos e *pathos* que, nos últimos versos, são expostos ao ridículo de origem autoirônica:

X

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!

Aqui levei sonhando noites belas;
As longas horas olvidei libando
Ardentes gotas de licor dourado,
Esqueci-as no fumo, na leitura
Das páginas lascivas do romance...

Meu leito juvenil, da minha vida

⁷⁸ ROMERO apud CAMILO, 1997, p. 55.

És a página d'oiro. Em teu asilo
 Eu sonho-me poeta e sou ditoso...
 E a mente errante devaneia em mundos
 Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes

Do levante no sol entre odaliscas
 Momentos não passei que valem vidas!
 Quanta música ouvi que me encantava!
 Quantas virgens amei! que Margaridas,
 Que Elviras saudosas e Clarissas,
 Mais trêmulo que Faust, eu não beijava...
 Mais feliz que Don Juan e Lovelace
 Não apertei ao peito desmaiando!

Ó meus sonhos de amor e mocidade,
 Porque ser tão formosos, se devíeis
 Me abandonar tão cedo... e eu acordava
 Arquejando a beijar meu travesseiro?⁷⁹

Essa estrofe possui um tom completamente diferente do *blasé* e monótono, presente até então. E aqui, há o exemplo de como a tão conhecida binomia azevediana irrompe na superfície do poema: a face Caliban, cínica e descrente, dá lugar à face Ariel, que por sua vez é sentimental, idealista e doce, e que, ao fim da estrofe, é ridicularizada (com o retorno do olhar de Caliban), ao acordar o eu lírico, como demonstrado no último verso, beijando o próprio travesseiro. E, assim, a comicidade emerge, não sem uma nota de “riso triste”:

Quando o eu que nos fala (fragmento X) primeiro de seus “sonhos de amor e mocidade” para, em seguida, contar que “acordava arquejando a beijar meu travesseiro” – ele pode, porventura, nos levar ao riso, pelo ridículo da situação. Todavia, a nossa tendência será mitiga-lo tão logo nos apercebemos o tanto de fatalidade encerra o fato de que a realização dos desejos do Eu lírico esta relegada exclusivamente ao plano do imaginário. O contraste entre o ideal desejado e o real constatado faz, assim com que o cômico ceda espaço à ironia trágica.⁸⁰

O tom – ou face – existente no fragmento X, curiosamente é esquecido no XI, onde a ironia predomina, porém, retorna no XII e estende-se até o XIII, quando o eu-lírico mais uma vez perde-se em *pathos*, inicialmente para expressar a afeição pelos pais, ainda no fragmento XII:

- Meu pai e minha mãe! Se acaso um dia,
 Na minha solidão me acharem morto,

⁷⁹ AZEVEDO, 1996, p. 147-148;

⁸⁰ CAMILO, 1997, p. 84.

Não os abra ninguém. Sobre meu peito
Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
Será certo o dormir da noite negra
Tendo no peito essas imagens puras.⁸¹

Depois continua a perder-se em lamúrias amorosas (fragmento XIII).

Já no último fragmento, o XIV, acontece algo peculiar: o eu-lírico percebe que chora e posteriormente se reprime ao perceber tal reação:

XIV

Parece que chorei... Sinto na face
Uma perdida lágrima rolando...
Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
Derrama no meu copo as gotas últimas
Dessa garrafa negra...
Eia! bebamos!
És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!
Vem, feroso *Cognac*! É só contigo
Que sinto-me viver. Inda palpito,
Quando os eflúvios dessas gotas áureas
Filtram no sangue meu correndo a vida,
Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam delirosos
Assomos de poesia... Dentre a sombra
Vejo num leito d'ouro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...
Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
E na mesa do estudo acende a lâmpada...⁸²

A partir de “Satã leve a tristeza!”, nota-se o retorno da face Caliban reprimindo o sentimentalismo (representado pela lágrima) e, num tom até mesmo exaltado, cumprimentando seu pajem e solicitando o *cognac*, que causa efeitos que lhe traz alegria e “espanta” qualquer indício de melancolia devido à embriaguez. Depois do breve delírio causado pela bebida, o eu-lírico volta a si, e retorna, também, ao cotidiano do estudo.

⁸¹ AZEVEDO, 1996, p. 149.

⁸² Ibid., p. 149-150.

Jaime Ginzburg, ao abordar “Idéias” em *Olhos turvos, mente errante*, também atenta às diferenças de tom e de “faces” do sujeito lírico, que são, segundo ele, denunciadas pela pontuação:

Azevedo propõe em *Idéias íntimas* a variação frequente de postura do sujeito lírico, procedimento elogiado por Schlegel. A pontuação é o recurso lingüístico que evidencia a variação de maneira mais ostensiva. Reticências marcam laconismo e distração vaga, pontos de exclamação representam exaltação e ênfase, interrogações apontam incertezas meditadas. A incidência de vírgulas varia de parte a parte, podendo indicar ansiedade ou esforço de racionalização, ou ainda deslocamento do foco de interesse.⁸³

E isso constitui outro argumento que constata como o sujeito presente no poema é multifacetado, e funde, como já foi dito, dentro de si, a binomia proposta no prefácio da segunda parte da *Lira* (que aqui retomamos com o propósito de lembrá-lo):

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia: - duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até ao extremo, dos liliputianos poetastros. Antes da Quaresma há o Carnaval.⁸⁴

É importante salientar que, apesar de algumas situações de ridículo evidentes no poema em análise que constituem, mesmo, passagens *engraçadas*, o humor (ou melhor,

⁸³ GINZBURG, 1997, p. 89.

⁸⁴ AZEVEDO, 1996, p. 119-120.

humour) que nele aparece, apresenta-se com mais proximidade ao *trágico* do que do puramente cômico pela sua natureza, que visa ao “mergulho” no próprio interior, numa “autoanálise” por parte do sujeito lírico. Isso caracteriza algo inquietante e traz desconforto para si. A autoparódia, a “consciência que se volta sobre si mesma” e a reflexão feita de um modo que faz com que o sujeito se problematize, segundo Vagner Camilo, configuram a chamada *romantische Ironie*:

É só com “Idéias Íntimas” que, ao meu ver, torna-se possível falar de ironia num sentido mais próximo da chamada *romantische Ironie* – que, como se deve saber, é algo distinta tanto da ironia retórica, quanto da socrática, ou seja: ela nem se reduz (embora possa empregá-lo) a um mero artifício discursivo de dizer “desdizendo” o dito; nem se traduz num método interrogante, dialético (entenda-se: baseado no diálogo) como via de acesso à verdade.

Nos termos em que foi cultivada e teorizada pelos românticos, a ironia caracteriza-se precisamente por esse movimento, descrito no poema, de uma consciência que se volta sobre si mesma, fazendo nascer daí uma *reflexão problematizada*. É dessa revanche da consciência que resultará o desprendimento necessário à auto análise: o Eu se distancia, se aparta de si – e como diria Alexander Blok, “ironizar é se ausentar” –, tendendo a ver-se ou comentar-se como ser distinto, como *outro*.⁸⁵

A partir desse conceito, é vista com mais clareza a presença desse tipo de ironia no poema de Azevedo, que aflora no texto com mais força, realmente, quando o eu-lírico *não* mergulha tanto na sua subjetividade. Coincidentemente, é possível notar que, quanto mais distante ele se encontra dos objetos da sua casa, em menor grau manifesta-se a sua subjetividade. O contrário acontece, porém, quando ele se aproxima mais dos objetos, que é quando, no poema, surgem os trechos mais sentimentalistas. Em “Idéias”, portanto, é notável o modo que há, como já foi dito, a relação de complementaridade e/ou reflexão, do sujeito lírico com o ambiente em que ele está inserido, assim como com os objetos que pertencem a ele.

Como exemplo, um momento de distanciamento do eu e consequente auto ironia pode ser notado no fragmento/ estrofe XI:

Junto do leito meus poetas dormem
- O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron
Na mesa confundidos. Junto deles

⁸⁵ CAMILO, 1997, p. 84.

Meu velho candeeiro se espreguiça
 E parece pedir a formatura.
 Ó meu amigo, ó velador noturno,
 Tu não me abandonaste nas vigílias,
 Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
 Quer, sentado no leito, pensativo
 Relesse as minhas cartas de namoro...
 Quero-te muito bem, ó meu comparsa
 Nas doudas cenas de meu drama obscuro!
 E num dia de *spleen*, vindo a pachorra,
 Hei de evocar-te dum poema heróico
 Na rima de Camões e de Ariosto,
 Como padrão às lâmpadas futuras!⁸⁶

É possível perceber que, nesse trecho, o sujeito lírico situa-se distante dos seus livros – os objetos evocados nos primeiros versos – e, devido a isso, também se torna distante de si mesmo, e então há o surgimento da ironia e paródia que podem ser percebidas nos versos em que se refere ao candeeiro como amigo/comparsa e satiriza o próprio drama: “Quero-te muito bem, ó meu comparsa/ Nas doudas cenas de meu drama obscuro!”; assim como quando também satiriza o próprio fazer poético ao afirmar que cantará um objeto tão banal e prosaico em versos heroicos e irá colocá-lo como o ideal de todos os candeeiros: “Hei de evocar-te dum poema heróico/ Na rima de Camões e de Ariosto,/ Como padrão das lâmpadas futuras!”

O contrário acontece, porém, quando o sujeito lírico denota maior proximidade com um objeto do seu ambiente. No fragmento/ estrofe VIII, a proximidade com a cama é demonstrada com o uso do advérbio de lugar “aqui”, e com isso, o sujeito mergulha em sua subjetividade fazendo com que venha à tona, no poema, seus sonhos e frustrações:

O pobre leito meu, desfeito ainda,
 A febre aponta da noturna insônia.
 Aqui lânguido à noite debati-me
 Em vãos delírios anelando um beijo...
 E a donzela ideal nos róseos lábios,
 No doce berço do moreno seio
 Minha vida embalou estremecendo...
 Foram sonhos contudo! A minha vida
 Se esgota em ilusões. E quando a fada
 Que diviniza meu pensar ardente
 Um instante em seus braços me descansa
 E roça a medo em meus ardentes lábios
 Um beijo que de amor me turva os olhos...
 Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte...

⁸⁶ AZEVEDO, 1996, p. 148.

Um espírito negro me desperta,
O encanto do meu sonho se evapora...
E das nuvens de nácar da ventura
Rolo tremendo à solidão da vida!⁸⁷

É notável a diferença de tonalidade no fragmento XI em comparação ao VIII. No XI, há muito mais as referências a elementos prosaicos e cotidianos: candeeiro, livros, o ato de reler as cartas de namoro sentado na cama... o que não acontece no fragmento VIII, quando, após referir-se ao leito desfeito, o sujeito lírico evade para o mundo de seus sonhos e fantasias, o que faz com que inicie a “confissão”, revestida de lirismo, de todas as suas frustrações e dores de amor que culmina com o despertar indesejado, em que “rola-se tremendo à solidão da vida, das nuvens de nácar da ventura”:

Álvares de Azevedo arquitetou todo um *jogo de perspectivas* em que *o distanciamento interior do Eu é projetado espacialmente*. Ou seja, a maior ou menor proximidade em relação aos objetos e recantos caseiros determina o maior ou menor grau de distanciamento interior (de *afetação* do sujeito lírico). Isso se reflete, inclusive, no plano da composição: quanto menor a distância (e maior o envolvimento do Eu com o objeto ou o lugar da casa), mais a poesia se tingue de lirismo e lamento; quanto maior a distância (e menor o envolvimento do eu), o discurso poético vale-se de um procedimento dos mais objetivos para se constituir, a *descrição*.⁸⁸

Outra característica presente em “Idéias Íntimas” que contribui para a que a dualidade seja reforçada e para que também se crie o humorismo, é a coexistência, dentro do poema, do *grotesco* e do *sublime*.

A esfera do grotesco, surge quando eu-lírico é descritivo e objetivo. Aliás, tal esfera está ligada intrinsecamente, no poema, às imagens prosaicas, ao distanciamento do sujeito do objeto e também, obviamente, do teor satírico e irônico adotado em diversas passagens.

Imagens grotescas que surgem logo nas primeiras estrofes vêm à tona com a descrição das figuras e objetos que estão espalhados pela casa (a *desorganização* e o *caos* também fazem parte do grotesco), como é possível observar no fragmento II:

Enchi o meu salão de mil figuras.

⁸⁷ Ibid., p. 145-146.

⁸⁸ CAMILO, 1997, p. 86.

Aqui voa um cavalo no galope,
 Um roxo *dominó* as costas volta
 A um cavaleiro de alemães bigodes,
 Um preto bebereão sobre uma pipa,
 Aos grossos beijos a garrafa aperta...
 Ao longo das paredes se derramam
 Extintas inscrições de versos mortos,
 [...]

Borra adiante folgaz caricatura
 Com tinta de escrever e pó vermelho
 A gorda face, o volumoso abdômen,
 E a grossa penca do nariz purpúreo
 Do alegre vendilhão entre botelhas,
 Metido num tonel... Na minha cômoda
 Meio encetado o copo, inda verbera
 As águas d'oiro do *Cognac* ardente:
 Negreja ao pé narcótica botelha
 Que da essência de flores de laranja
 Guarda o licor que nectariza os nervos.
 Ali mistura-se o charuto havano
 Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo...
 A mesa escura cambaleia ao peso
 Do titâneo *Digesto*, e ao lado dele
Childe-Harold entreaberto... ou Lamartine
 Mostra que o romantismo se descuida
 E que a poesia sobrenada sempre
 Ao pesadelo clássico do estudo.⁸⁹

O caos em que a sala, os livros, e os demais objetos se encontram, assim como as bizarras caricaturas com as quais o eu-lírico encheu o seu salão configuram, então, parte da esfera do grotesco. O trecho que se inicia com “Mostra que o romantismo se descuida”, devido ao estado em que os livros se encontram é sintomático no que diz respeito à coexistência do grotesco e do sublime no poema: apesar dos livros, ali representando o “romantismo” (como numa metonímia) serem “vítimas” dos descuidos do dia a dia. Mas mesmo naquele estado de desorganização acabam por insinuar o fato, depois comprovado, de que a poesia é superior (portanto pertencente à esfera do sublime), pois ainda assim ela “sobrenada ao pesadelo clássico do estudo”, apesar das inconveniências causadas pelo dia-a-dia.

Agora, referente unicamente à esfera do sublime, pode-se citar parte do fragmento IV:

Na minha sala três retratos pendem:
 Ali Victor Hugo. - Na larga fronte
 Erguidos luzem os cabelos louros,

⁸⁹ AZEVEDO, 1996, 141-142.

Como c'roa soberba. Homem sublime!
 O poeta de Deus e amores puros!
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme⁹⁰

Ao descrever o retrato de Victor Hugo, o eu-lírico o exalta. Seus cabelos são como uma “coroa soberba”, ele é o poeta de Deus e dos amores puros. Inclusive é chamado de “homem sublime”. Toda a admiração que é reservada ao autor francês, assim como a escolha de palavras que existe para descrevê-lo, diferencia-se quase que diametralmente dos trechos mostrados aqui da estrofe/ fragmento II, o que é perceptível sem muito esforço. O tom de exaltação repete-se na descrição dos outros poetas que figuram em retratos na casa do eu-lírico.

Aliás, Victor Hugo foi um dos primeiros a teorizar a junção do grotesco e do sublime, que seria a teoria dos contrastes, já citada. E não é isso que pode ser percebido em “Idéias Íntimas”? Afinal, nesse poema, sujeito faz um retrato de si mesmo, em grande parte, a partir dos elementos encontrados na casa onde mora, elementos esses descritos tanto como grotescos, quanto como sublimes:

Deve-se lembrar, muito a propósito, que Álvares de Azevedo foi o único poeta entre nós a declarar a mais franca adesão à teoria dos contrastes formulada por Hugo no aludido prefácio e posta em prática na sua produção dramática e ficcional. Para efeito de comprovação, tome-se em conta, além do prefácio à *Lira*, um outro, anteposto por Azevedo a *O Conde Lopo*, no qual professa a mais viva admiração pelo poeta francês, compondo-lhe um *portrait* à base de traços fundamentalmente contrastantes e antinômicos, tal como orientava as próprias concepções hugoanas. A mesma antinomia está na base da metáfora das “duas medalhas”, (também presente na *Lira*) e da imagem de Jano, empregadas para caracterizar o gênio, logo na abertura de seu estudo sobre o *Jacques Rolla*, de Musset.⁹¹

Percebendo, então, como o poema é composto por *dualidades*, é possível concluir que, o alicerce do *humour* presente no poema de Azevedo é proveniente do contraste, que por sua vez surgem vinculados à binomia: afinal é com o *embate* entre a face Ariel, ligada ao sublime, e a face Caliban, ligada ao grotesco que é criado o “ambiente” ideal para venha à tona o humorismo que termina por permear alguns versos de “Idéias Íntimas”.

⁹⁰ Ibid., p. 143.

⁹¹ CAMILO, 1997. p. XX.

Esse artifício usado por Álvares de Azevedo é proveniente, porém, de toda a reflexão crítica – sobre a sua própria obra – que está presente no prefácio à segunda parte da *Lira*, já citado aqui diversas vezes. A existência de Ariel é, implicitamente, o que leva ao surgimento de Caliban, e ambos por fim tornam-se, é até mesmo possível dizer, opostos complementares que trazem à superfície um tipo de humor bastante refinado no poema em questão:

Segundo defende o poeta no prefácio, o esgotamento (tendência inscrita no tempo) da temática amorosa, do idealismo e do sentimentalismo à Chateaubriand levaria à recorrência de temas ligados à realidade prosaica. A essa mudança temática corresponderia outra, ligada ao tratamento oferecido ao assunto: o lirismo e o lamento elegíaco cedem passo ao cômico e ao risível – “nos mesmo lábios onde suspira a monodia amorosa, vem a sátira que morde”. A opção por essa ordem de temas – justifica o poeta – se, de um lado, não se afigura nova, de outro, se revela menos esgotada. Além do que, ela parece obedecer a um *espírito de contradição* próprio aos homens que, quando “se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff”.⁹²

Ariel e Caliban são vistos separadamente em poemas diferentes presentes na *Lira dos vinte anos*, mas “Idéias Íntimas” representa um raro momento em que há a *coexistência* e *complementaridade* dessas duas faces, o que dá ao poema todo o seu diferencial. A dualidade proporciona uma identidade única ao poema, assim como origina o humorismo, com o *mixtum compositum*, citado por Sílvio Romero, que é construído a partir de um intenso trabalho intelectual, e que não dá origem ao riso “escancarado”, pois é sutil, refinado. E isso tudo contribui para que o poema ganhe destaque dentro da obra de Azevedo.

A ironia, o *humour*, vem sendo valorizados (ao longo das numerosas décadas que nos separam do romantismo) mais nas obras de Musset e Byron (admitidas influências do autor da *Lira dos vinte anos*). Mas, com as “Idéias” é possível até mesmo defender que Azevedo fez uma contribuição ao romantismo brasileiro à altura do que era produzido por esses dois autores. A adesão à teoria hugoana dos contrastes, a dualidade, é traduzida poeticamente num dos mais bem trabalhados poemas da *Lira*, que acabou por trazer ao Romantismo brasileiro, o tão conhecido humorismo “à inglesa e à alemã”, que

⁹² Ibid., p. 57.

se adaptou muito bem à literatura dos trópicos a partir de criação portadora de tanta originalidade.

VI. CONCLUSÃO

Álvares de Azevedo, dentre os poetas brasileiros românticos, destacou-se tanto pela sua lira sentimental quanto humorística. Tido como símbolo do ultrarromantismo, escreveu intensamente nos seus poucos anos de vida (sendo cerca de cinco para escrever a produção que conhecemos hoje). Como Franchetti disse em “O riso romântico”, o poeta “foi igualmente grande tanto pelo lado direito quanto pelo lado do avesso”⁹³, referindo-se às suas duas faces, Ariel e Caliban. Tão grande foi que acabou sendo influenciador de vários poetas e escritores que surgiram na posteridade.

O humor, no Romantismo, foi amplamente veiculado. Por isso, vale lembrar que Azevedo não foi o único nem o primeiro, dentro da estética, a adotar o riso como motivo para a escrita. E é isso que Vagner Camilo deixa claro no início do capítulo “*Allegro ma non troppo: Álvares de Azevedo e o humour*”, de *Risos entre pares*, contestando o atributo de “originalidade” muitas vezes ligado à faceta humorística do jovem poeta:

A começar pelo atributo de *originalidade*, deve-se levar em conta que a validade do juízo obviamente só se sustenta com a devida restrição ao contexto romântico local. Por certo incorreríamos em gravíssimo erro caso buscássemos sustentá-la em perspectiva mais ampla, pois estaríamos fazendo vista grossa ao fato de que o humor, em várias de suas modalidades, constituía uma variante significativa do movimento em geral. Aliás, significativa a ponto de ser possível falar de um humor propriamente *romântico*, portador de um perfil muito bem delimitado em sintonia com a óptica específica do período.

[...]

O reconhecimento, dispensável para muitos, dessa presença generalizada do humor em meio aos românticos não precisa ser encarado como demérito para a faceta tão valorizada de Azevedo. A intenção é apenas a de frisar que o seu humorismo não deve ser visto como um caso à parte e sim como uma tendência inscrita no tempo. Quanto à sua *originalidade*, ela pode ainda vigorar, desde que compreendida em um âmbito mais restrito, onde o seu humor foi, de fato, inaugural, servindo de modelo a muito do que viria depois.⁹⁴

Assim, vale frisar que é no contexto romântico local, brasileiro, que Álvares de Azevedo foi realmente inovador, ao utilizar o humorismo de forma diferente do que já

⁹³ FRANCHETTI, 2005.

⁹⁴ CAMILO, 1997, p. 54-55.

era produzido em nosso país – que era herança direta de Portugal e sua pilhéria, sua chalaça⁹⁵. Refinou-se de modo a conferir à sua obra, através da sua binomia, o cômico, o irônico e o *humour* como antes, aqui no Brasil, não se havia feito.

Ao escrever o seu Prefácio, Azevedo aposta num novo estilo de poesia, que se opõe, ainda dentro do Romantismo, ao que era considerado *fashionable*, que era, basicamente, a parte da estética que buscava uma ligação com o puramente sublime. Assim, mostra a sua face Caliban, cética, satírica, humorística e ligada às esferas inferiores da existência, do prosaico, carnal.

No capítulo “A binomia azevediana como origem do humor na *Lira dos vinte anos*”, busquei demonstrar como a adesão de Azevedo à teoria dos contrastes de Victor Hugo é essencial para que surja a parte humorística da *Lira dos vinte anos*. A partir da apresentação da psicologia romântica, que por si só é ambígua e dual, percebemos a origem do gosto romântico por promover o seu famoso embate, ou mesmo a harmonia, entre opostos. Isso torna as dualidades grotesco/sublime, belo/horrível, sagrado/ profano temas recorrentes na poesia pertencente a esta estética.

Também segundo Victor Hugo, pudemos perceber que a origem da questão da dualidade na psicologia romântica deve-se em grande parte ao cristianismo, à fé do homem moderno (que Hugo compreende como aquele a partir da Idade média). A doutrina judaico-cristã cria um abismo entre o homem e Deus, e faz com que ele se perceba como um ser dual (corpo/ espírito). Isso gera, por fim, a melancolia por ser tão difícil (quicá impossível), dentro de sua própria humanidade, o homem alcançar as esferas sublimes, divinas.

Vimos que do grotesco podemos ou extrair o horrível ou o bufo, segundo o célebre poeta francês. Na Segunda Parte da *Lira os vinte anos*, temos o exemplo de como isso ocorre. A esfera do grotesco permite que Álvares de Azevedo explore, com sua nova proposta poética, diversas faces do “búfo” ou, melhor dizendo, do humor. A partir do momento em que sai de cena a face Ariel e entra Caliban, o mundo romântico que permitia a efusão sentimental, a busca do sublime e uma visão altamente idealizante se desfaz e dá lugar à “ilha Baratária onde Sancho Pança é rei”: o mundo, também

⁹⁵ ROMERO, 1949, p. 280.

pertencente ao Romantismo, em que, por outro lado, o humorismo que guarda em si a ironia, a comicidade e o *humour* entra em cena para dessacralizar tudo o que anteriormente era idealizado, o que inclui a própria subjetividade.

Já no capítulo “O cômico em ‘Boêmios’”, ofereci uma análise do poema em questão à luz da comicidade, que está intimamente ligada ao grotesco, como foi possível perceber ao longo dos versos que narram as desventuras dos amigos Nini e Puff. Nesse estudo analítico que fiz de “Boêmios”, busquei salientar como a existência do grotesco é essencial na formação do cômico no poema.

Os versos de “Boêmios”, como foi demonstrado, estão repletos de cenas, personagens e situações que são cômicas em diferentes níveis e, para que tal comicidade viesse à tona, foi fundamental a presença de aspectos grotescos no poema. Elementos tais como as descrições físicas exageradas, caricaturais de alguns personagens, o tratamento bizarro dirigido aos mortos, o comportamento libertino e hedonista por parte de membros do clero (que são caricaturais), descrições medonhas de cadáveres, dentre outros, são exemplos da manifestação do aspecto supracitado, o que contribui imensamente para o surgimento do cômico no poema. Outros geradores de riso estão presentes igualmente, como, por exemplo, a comparação de homens a animais, que foi explicitada de acordo com a teoria de Vladimir Propp.

O leitor também se depara com algo curioso: um poema dentro do poema. Isso ocorre porque Nini, boêmio aspirante a poeta, escreve algumas estrofes e as mostra para o seu amigo Puff, e a sua “recitação” é registrada para que o leitor a conheça. Esse poema, que não possui um nome, tem um alto teor tragicômico ao narrar a história de um bobo da corte que se torna rei e morre como um bobo. Mais uma vez, então, vemos a junção de opostos na união da tragédia com a comédia, o que faz com que o poema de Nini, apesar de ser tão diferente do resto de “Boêmios” em seu conteúdo, ainda mantenha comicidade apesar de sua nuance também trágica.

Assim demonstrei que a comicidade está presente em “Boêmios” baseando-me no que foi dito acerca de o grotesco também originar o bufo. Busquei salientar e analisar partes do poema em que a comicidade, ligada a esse aspecto, fosse existente, explicando por que eram grotescas as passagens que selecionei e explicando como o humor surge a

partir disso, muitas vezes citando *Comicidade e riso*, de Vladimir Propp, com suas elucidações sobre caricaturas, exageros e comparações entre homens e animais e como o riso é gerado a partir desses aspectos.

“A ironia em ‘É ela! É ela!’ e ‘*Spleen* e charutos’” é o capítulo que segue “O cômico em ‘Boêmios’”. Como o próprio título já diz, explorei como a ironia aparece nos poemas escolhidos. Comecei por “É ela! É ela!”, que é um poema simples, de 40 versos divididos em 10 estrofes, formado, portanto, de quadras. Apesar da forma comum, é no seu conteúdo que ele se destaca, possuindo em seus versos um alto teor irônico. Pudemos ver que a ironia, nesse poema, surge quando há reações exageradas típicas dos românticos quando estão frente a algo considerado por eles sublime (tal como uma virgem altamente idealizada), quando, na realidade, o eu-lírico encontra-se frente a uma mulher de padrões mais realistas. Ao deparar-se com essa mulher, ela é ironizada e inferiorizada. Também há o embate entre o sublime e o prosaico, o idealizado e o banal nos momentos em que a expectativa idealizante do eu-lírico é quebrada frente à realidade tal como ela se mostra de fato, como pode-se ver no momento em que ele imagina que o bilhete roubado é um poema quando na realidade é um rol de roupa suja:

Afastei a janela, entrei medroso:
 Palpitava-lhe o seio adormecido...
 Fui beijá-la... roubei do seio dela
 Um bilhete que estava ali metido...

Oh! de certo... (pensei) é doce página
 Onde a alma derramou gentis amores!...
 São versos dela... que amanhã decerto
 Ela me enviará cheios de flores...

[...]

É ela! é ela! – repeti tremendo,
 Mas cantou nesse instante uma coruja...
 Abri cioso a página secreta...
 Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!⁹⁶

Observei também a questão do classismo que surge no poema. Em “É ela! É ela!”, há o desmerecimento da lavadeira por ela ser uma mulher pobre e trabalhadora braçal, o que demonstra uma postura não contestadora do *status quo* por parte do poeta. Esse desmerecimento, como Antonio Candido observa, faz com que o eu-lírico possua

⁹⁶ AZEVEDO, 1996, p. 189.

maneiras desenvoltas com a mulher que possui uma classe social inferior à sua, ao passo que é tímido sexualmente com as virgens idealizadas, aristocráticas. E, apesar do fato de a lavadeira ser passível de ser possuída amorosamente, isso não acontece porque o eu-lírico não quer, simplesmente, o que indica o seu desprezo por ela. Isso demonstra um sentimento de classe que não era incomum no Romantismo. Citei também os jovens de *Fausto*, que, quando dizem que “as mãos que manejam as vassouras aos sábados são as que mais sabem acariciar no domingo”, criticam o pudico namoro burguês, ao mesmo tempo que classificam as mulheres mais pobres como aquelas que podem lhes dar prazer carnal (fora do casamento), enquanto as ricas são para o casamento, o que implica o namoro bem-comportado.

Ao abordar a suíte “*Spleen* e charutos”, atentei-me a tanto identificar como ocorre a ironia nos seis poemas que a compõem, quanto salientar outros aspectos que também estão presentes neles, como por exemplo a melancolia. “*Spleen* e charutos”, a partir do que o seu próprio nome sugere, possui aspectos melancólicos, que se encaixam no *taedium vitae* típico do *spleen*, assim como também possui aspectos irônicos, prosaicos e que indicam uma efemeridade, que estaria, então, ligada aos “charutos”. Para a análise dos seis poemas, trouxe à discussão críticas e teorias acerca da ironia em Álvares de Azevedo, salientando o emprego desse recurso e o seu propósito.

No último capítulo, “Dualidades e *humour* em ‘Idéias íntimas’”, busquei fazer a análise do tão famoso poema de Azevedo à luz desses dois aspectos: as dualidades, aí englobando as faces Ariel/ Caliban (por conseguinte, o sublime/ o grotesco) e o *humour*, termo cunhado por Sílvio Romero que indica o “humor à inglesa e à alemã” e que, segundo o próprio Romero, “é uma especial disposição da alma que procura em todos os fatos o lado contrário, sem indignação. Requer finura, força analítica, filosofia, ceticismo e graça num *mixtum compositum* especialíssimo, que não anda por aí a se baratear”⁹⁷. Assim, o *humour* se encaixaria bem no que seria o riso contido, autoirônico, tão presente na obra de Azevedo e principalmente em “Idéias íntimas”.

A ironia, como pôde ser analisado em “Idéias íntimas”, é dirigida tanto a si mesmo como também à vida de estudante. Para compor o poema, Azevedo busca em seu

⁹⁷ ROMERO, 1949, p. 281.

ambiente elementos que indicam aspectos psicológicos de si mesmo, assim como aspectos de sua vida exterior como um estudante solitário. Também busca dentro de si elementos que contribuem para uma autoanálise poética que vai se desdobrando nas diversas estrofes ao longo do poema.

Na minha análise de “Idéias íntimas” pude concluir também que é a partir do embate entre as faces Ariel e Caliban, por sua vez tão bem trabalhado no poema, que o *humour* ganha espaço para surgir. A coexistência e o atrito entre essas duas faces resultam numa profunda autoanálise psicológica que, mesclada ao tom de ironia e riso melancólico que permeia todo o poema (além desse “procurar em todos os fatos o lado contrário, sem indignação” que Romero explicita), faz com que o *humour* “à inglesa e à alemã” surja e caracterize “Idéias íntimas” como um momento singular na literatura brasileira, pois é quando há esse tipo especial de humor. Para que o breve estudo sobre tal poema fosse feito, utilizei críticas e teorias acerca da obra de Álvares de Azevedo que exploravam essa faceta “*humorística*” de “Idéias íntimas” e a dualidade na obra do poeta, dentre as quais a de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, a de Vagner Camilo, em *Risos entre pares*, além do próprio Prefácio à Segunda Parte da *Lira* de Álvares de Azevedo.

Para a realização das análises de todos os poemas que escolhi (todos pertencentes à Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*), busquei um aporte crítico e teórico atualizado com estudos relevantes para a realização do meu trabalho. Baseei-me principalmente em obras selecionadas de Antonio Candido, Vagner Camilo, Cilaine Alves e Sílvio Romero, assim como também contei com as leituras enriquecedoras dos trabalhos e obras de Andréa Werkema, Vladimir Propp, Henri Bergson, Victor Hugo e do próprio Álvares de Azevedo para que eu pudesse trazer à tona um debate profícuo sobre a lira humorística do jovem poeta a partir da análise de alguns poemas da Segunda Parte da *Lira dos vinte anos*.

O humor, apesar de ser um tema muito popular acerca da obra de Álvares de Azevedo, ainda abre caminhos para muitas discussões. É necessário, inclusive, que essa faceta, não só da obra de Azevedo, como do Romantismo em geral, continue sendo explorada para que possamos traçar, dentro da literatura brasileira, uma rica tradição humorística que perpassa várias épocas e estéticas literárias.

De modo a traçar um recorte mais conciso que se adaptasse ao curto tempo que podemos dedicar a uma dissertação de mestrado, acabei por deixar de explorar de modo mais profundo aspectos historiográficos acerca do humor na obra de Azevedo e do Romantismo brasileiro, assim como também deixei de explorar a questão puramente satírica presente na Segunda Parte da *Lira*. Esses são assuntos que certamente enriquecerão ainda mais a discussão sobre esse aspecto tão prezado de Azevedo e do Romantismo. Então, que venha a próspera posteridade.

VI. REFERÊNCIAS

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. Jacques Rolla. *Estudos literários. OC* (Org. Homero Pires). São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942. Vol. 2, p. 276-277 *apud* ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

_____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Traduzido por Daniel C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 15 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

FRANCHETTI, Paulo. O Riso romântico – Notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. In: *Germina* – revista de literatura & arte. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/enc_pfranchetti_ago5.htm>. Acesso em: 07 nov. 2016.

GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante* – elementos melancólicos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

GOETHE. *Fausto*. Tradução Jenny K. Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Traduzido por Célia Berretini. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. *Pedagogia satânica: movências binômicas na prosa de Álvares de Azevedo*. Tese de Doutorado. Curitiba: UFPR. 2015.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. Vol. III, p. 280-281. *apud* CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor*

românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – BOÊMIOS

BOÊMIOS

(ATO DE UMA COMÉDIA NÃO ESCRITA)

Totus mundus agit histrionem.

Provérbio do tempo de
SHAKESPEARE

ATO ÚNICO

A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 5 horas.

NINI

Olá! que fazes, Puff? dormes na rua?

PUFF, acordando.

Não durmo... Penso.

NINI

Estás enamorado?

E deitado na pedra acaso esperas

O abrir de uma janela? Estás cioso

E co'a botelha em vez de durindana

Aguardas o rival?

PUFF

Ceei à farta
Na taverna do Sapo e das Três-Cobras.
Faço o quilo; ao repouso me abandono.
Como o Papa Alexandre ou como um Turco,
Me entrego ao *far niente* e bem a gosto
Descanso na calçada imaginando.

NINI

Embalde quis dormir. Na minha mente
Fermenta um mundo novo que desperta.
Escuta, Puff: eu sinto no meu crânio
Como em seio de mãe um feto vivo.
Na minha insônia vela o pensamento.
Os poetas passados e futuros
Vou todos ofuscar... Aqui no cérebro
Tenho um grande poema.
Hei de escrevê-lo,
É certa a glória minha!

PUFF

A ideia é boa:
Toma dez bebedeiras – são dez cantos.
Quanto a mim tenho fé que a poesia
Dorme dentro do vinho. Os bons poetas
Para ser imortais beberam muito.

NINI

Não rias. Minha ideia é nova e bela.
A Musa me votou a eterna glória.

Não me engano, meu Puff, enquanto sonho:
 Se aos poetas divinos Deus concede
 Um céu mais glorioso, ali com Tasso,
 Com Dante e Ariosto eu hei de ver-me.
 Se eu fizer um poema, certamente
 No Panteon da fama cem estátuas
 Cantarão aos vindouros o meu gênio!

PUFF

Em estátua, meu Nini! Estás zombando!
 É impossível que saias parecido.
 Que mármore daria a cor vermelha
 Deste imenso nariz, destas melenas?

NINI

Estás bêbado, Puff. Tresandas vinho.

PUFF

Vinho! és uma besta; só um parvo
 Pode a beleza desmentir do vinho.
 Tu nunca leste o Cântico dos Cânticos
 Onde o rei Salomão, como elogio,
 Dizia à noiva – *Pulchriora sunt*
Ubera tua vino!

NINI

Sempre um bobo

PUFF

E tu és sempre esse nariz vermelho
Que ainda aqui na treva desta rua
Flameja ao pé de mim. Quando te vejo,
Penso que estou na Igreja ouvindo missa
Dita por Cardeal.

NINI

És um devasso.

PUFF

Respondo-te somente o que dizia
Sir John Falstaff, da noite o cavaleiro:
"Se Adão pecou no estado de inocência,
Que muito é que nos dias da impureza
Peque o mísero Puff?" Tu bem o sabes:
Toda a fragilidade vem da carne,
E na carne se eu tanto excedo os outros,
Vícios não devem meus causar espanto.
Minha alma dorme em treva completíssima
Pela minha descrença... E tu, maldito,
Por que sempre não vens esclarecer-me
Com esse teu farol aceso sempre,
Cavaleiro da lâmpada vermelha
As trevas de minh'alma?

NINI

Que leproso!

PUFF

Sou um homem de peso. Entendo a vida;

Tenho muito miolo, e a prova disto
É que não sou poeta nem filósofo,
E gosto de beber, como Panúrgio.
Se tu fosses tonel, como pareces,
Eu te bebera agora de um só trago.

NINI

Quero-te bem contudo. Amigos velhos
Deixemo-nos de histórias. Meu poema...

PUFF

Se falas em poema, eu logo durmo.

NINI

Uma vez era um rei...

PUFF

Não vês? eu ronco.

NINI

Quero a ti dedicar minha obra-prima;
Irás junto comigo à eternidade.
Teu retrato porei no frontispício.
Meu poema será uma coroa
Que as nossas frentes engrinalde juntas.

PUFF

Pensei-te menos doudo. O teu poema

Seria uma sublime carapuça.
Mas, já que sonhas tanto, olha, meu Nini,
Tu precisas de um saco.

NINI

Impertinente!

PUFF

Dá-me aqui tua mão. Sabes, amigo?
Passei ontem o dia de namoro;
Minhas paixões voltei à nova esposa
Do velho Conde que ali mora em frente.
Estou adiantado nos amores.
A cozinheira, outrora minha amante,
Meus passos guia, meus suspiros leva.
Mas preciso, com pressa, de um soneto.
Prometes-me fazê-lo?

NINI

Se me ouvires
Recitar meu poema...

PUFF

Eu me resigno.
Declama teu sermão, como um vigário.
Mas o sono ao rebanho se permite?

(Entra um criado correndo.)

Roa-me o diabo as tripas, se não vejo

Ali correr com pernas de cabrita
O criado do cônego Tansoní.

NINI

Onde vais, Gambioletto?

GAMBIOLETTTO

Vou à pressa
Ao doutor Fossuário.

PUFF

Acaso agora
O carrasco fugiu?

NINI

Quem agoniza?

GAMBIOLETTTO

O Reverendo e Santo Sr. Cônego,
Deitando-se a dormir depois da ceia
No colo de Madona la Zaffeta,
Umas dores sentiu pela barriga,
Caiu estrebuchando sobre a sala...
Morre de apoplexia.

NINI

O diabo o leve!

GAMBIOLETTTO

E o médico, Srs.!(Sai correndo.)

PUFF

Venturoso! Sempre é Cônego... Nini, *dulce et decus*
Pro patria mori... É doce e glorioso
Morrer de apoplexia! Quem me dera
Morrer depois da ceia, de repente!
Não vem o confessor contar novelas,
Não soam cantos fúnebres em torno,
Nem se forca o medroso moribundo
A rezar, quando só dormir quisera!
Venturosos os Cônegos e os Bispos,
E os papudos Abades dos conventos!
Eles podem morrer de apoplexia!
E se morre pensando-coisa nova!

Quem nunca no viver cansou-se nisso;
Se eles morrerem pensando, ante seus olhos,
No momento final sem ter pavores,
Inda corre a visão da bela mesa!
A não morrer-se como o velho Píndaro,
Cantando, sobre o seio amorenado
De sua amante Grega, oh! quem me dera
Cair morto no chão, beijando ainda
A botelha divina!

NINI

Que maluco!
A estas horas da noite, assim no escuro
Não temes de lembrar-te de defuntos?

Beijarias até uma caveira,
Se espumante o Madeira ali corresse!

PUFF

Os cálices doirados são mais belos;
Inda porém mais doce é nos beicinhos
Da bela moca que sorrindo bebe
Libar mais terno o saibo dos licores...
Eu prefiro beijar a tua amante.

NINI

Tens medo de defuntos?

PUFF

Um bocado
Sinto que não nasci para coveiro.
Contudo, no domingo, à meia-noite...
Pela força passei, vi nas alturas,
Do luar sem vapor à luz formosa,
Um vilão pendurado. Era tão feio!
A língua um palmo fora, sobre o peito,
Os olhos espantados, boca lívida,
Sobre a cabeça dele estava um corvo...

O morto estava nu, pois o carrasco
Despindo os mortos dá vestido aos filhos,
E deixa à noite o padecente à fresca.
Eu senti pelo corpo uns arrepios. . .
Mas depois veio o animo... trepei-me
Pela escada da força, fui acima,
E pintei uns bigodes no enforcado.

NINI

Bravo como um Vampiro!

PUFF

Oh! antes d'ontem

Passei pelos telhados sem ter medo,

Para evitar um pátio onde velava

Um cão – que enorme cão! – subindo ao quarto

Onde dorme Rosina Belvidera.

NINI

Ousaste ao Cardeal depor na fronte

Tão pesada coroa?

PUFF

A mitra cobre.

Dizem que a santidade lava tudo;

Depois... o Cardeal estava bêbado...

A propósito, sabes dos amores

Do capitão Tybald? O tal maroto

Não sei de que milagres tem segredo

Que deu volta à cabeça da rainha.

NINI

Por isso o pobre Rei anda tão triste!

PUFF

Spadaro, o fidalgote barba-ruiva,
Contou-me que espiando p'la janela
Do quarto da rainha os viu Caluda!

NINI

E o Rei que faz? Não tem lá na cozinha
Algum pau de vassoura ou um chicote?

PUFF

El-Rei Nosso Senhor então ceava.

NINI

Santo Rei!

PUFF

E demais é bem sabido
Que El-Rei só reina à mesa e nas caçadas.

NINI

Nunca perde um veado quando atira.

PUFF

Ele caça veados! Má fortuna!
Não o cacem também pela ramagem!

NINI

Com língua tão comprida e viperina

Irás parar na forca.

PUFF

Nini, escuta.

Assisti esta noite a um pagode
Na taverna do Sapo e das Três Cobras.
Era já lusco fusco e eu entrando
Dou com Frei São José e Frei Gregório,
O Prior do convento dos Bernardos
E mais uns dous ou três que só conheço
De ver pelas esquinas se encostando,
Ou dormidos na rua a sono solto. . .

Que soberbo painel! Faze uma idéia!
Um banquete! fartura! que presuntos!
Que tostados leitões que recendiam!
Numa enorme caldeira enormes peixes!
Recheados capões fervendo ainda!
Perus, *olhas podridas*, costeletas
Esgotara o talento a cozinheira!
Abertos garrafões; garrafas cheias;
Vinho em copos imensos transbordando;
Na toalha, já suja, debruçados
Aqueles religiosos cachaçados
De boca aberta e de embotados olhos.
Gastrônomos! ali é que se via
Que é ciência comer, e como um frade
Goza pelo nariz e pelos olhos,
Pelas mãos, pela boca, e faz focinho
E bate a língua ao paladar gostoso
Ao celeste sabor de um bom pedaço!

Depois! era bonito! Frei Gregório

Co'a boca de gordura reluzente,
 Farto de vinho, esquece o reumatismo,
 Esquece a erisipela já sem cura,
 Canta rondós e dança a tarantela.
 Arrasta-se caindo e se babando
 Aos pés da taverneira. De joelhos
 Faz-lhe a corte cantando o *Miserere*
 Principia sermões, engrola textos,
 E a gorda mão estende ao nédio seio
 Da bela mocetona. . . a mão lhe beija,
 A mão que o cetro cinge de vassoura. . .
 Chora, soluça e cai, estende os braços,
 Ainda a chama, e cantochão entoa

Era de rir! os velhos amorosos,
 Uns de joelhos no chão, outros cantando
 Estendidos na mesa entre os despojos,
 Outros beijando a moça, outros dormindo.
 Ela no meio deslambida e fresca
 Excita-os mutuamente e os rivaliza,
 Passa-lhes pelo queixo a mão gorducha...

Corre o Prior a soco um Barbadinho,
 Atracam-se, blasfemam, esconjuram,
 Um agarra na barba do contrário,
 Outro tenta apertar o papo alheio...
 Abraçam-se na luta os dous volumes
 E rolam como pipas. No oceano
 Assim duas baleias ciumentas
 Atracam-se na luta... Que risadas!
 Que risadas, meu Deus! arrebentando
 Soltou o pobre Puff vendo a comédia!

NINI

Ouve agora o poema...

PUFF

Espera um pouco,
A taverna do canto não se fecha,
Está aberta. Compra uma garrafa ...
Bom vinho tu bem sabes! Tenho a goela
Fidalga como um rei. Não tenho dúvida
Mentiu a minha mãe quando contou-me
Que nasci de um prosaico matrimônio
Eu filho de escrivão!... Para criar-me
Era-senão um Rei-preciso um Bispo!

NINI

(Vai à taverna e volta.) Eis aqui uma bela empada fria,
Uma garrafa e copo.

PUFF

(quebrando o copo). O Demo o leve!
Eu sou como Diógenes. Só quero
Aquilo sem o que viver não posso.
Deitado nesta laje, preguiçoso,
Olhando a lua, beijo esta garrafa,
E o mundo para mim é como um sonho.
Creio até que teu ventre desmedido
Como escura caverna vai abrir-se,
Mostrando-me no seio iluminado
Panoramas de harém, Sultanas lindas
E longas prateleiras de bom vinho!

NINI

Dou começo ao poema. Escuta um pouco:

I

“Havia um Rei numa ilha solitária,
Um Rei valente, cavaleiro e belo.
O Rei tinha um irmão: – era um mancebo
Pálido, pensativo. A sua vida
Era nas serras divagar cismando,
Sentar-se junto ao mar, dormir no bosque
Ou vibrar no alaúde os seus gemidos.

II

Vagabundo uma vez junto das ondas
O Príncipe encontrou na areia fria
Uma branca donzela desmaiada,
Que um naufrágio na praia arremessara.
Revelavam-lhe as roupas gotejantes
O belo talhe nívoo, o melindroso
Das bem moldadas formas. – O mancebo
Nos braços a tomou, e foi com ela
Esconder-se no bosque. Quando a bela
Suspirando acordou, o belo Príncipe
Aos pés dela velava de joelhos.

Amaram-se. É a vida. Eles viveram
Desse desmaio que dá corpo aos sonhos,
Que realiza visões e aroma a vida
Na sua primavera. A lua pálida,
As sombras da floresta, e dentre a sombra
As aves amorosas que suspiram

Viram aquelas fronte namoradas.
 Ouviram sufocando-se num beijo
 Suspiros que o deleite evaporava.

III

O rei tinha um truão. O caso é visto,
 É muito natural.- Se reis sombrios
 Gostam de bobos na doirada corte,
 Não admira de certo que um risonho
 Em vez de capelão tivesse um bobo.

Loriolo – o truão do Rei, acaso
 Um dia atravessando p'la floresta,
 Foi dar numa cabana de folhagens.
 Ninguém estava ali, porém num leito
 De brandas folhas e cheirosas flores
 Ele viu estendidas roupas alvas
 – E roupas de mulher! – e junto um gorro,
 Que pelas jóias e flutuantes plumas
 E pela firma no veludo negro
 Denunciava o Príncipe.

Loriolo,
 Apesar de na corte ser um Bobo,
 Não era um zote. Foi-se remoendo,
 Jurou dar com a história dos namoros.
 E para andar melhor em tal caminho,
 Ele que adivinhava que as Américas
 Sem proteção de rei ninguém descobre,
 Madrugou muito cedo-inda era escuro-
 E convidou El-Rei para o passeio.

IV

Ora, por uma triste desventura,
 O rei entrando na Cabana Verde
 Achou só a mulher. – Adormecida
 No desalinho descuidoso e belo
 Com que elas dormem, soltos os cabelos,
 A face sobre a mão, e os seios lindos
 Batendo à solta na macia tela
 Da roupa de dormir que os modelava ...
 Não digo mais... Loriolo pôs-se à espreita.
 O Rei de leve despertou a bela,
 Acordou-a num beijo...

V

A linda moça,
 Se havia ali raivosa apunhalar-se,
 Fazer espalhafato e gritaria,
 Por um capricho, voluptuoso assomo,
 Entregou-se ao amor do Rei...

VI

"Maldito!"
 Bradou-lhe à porta um vulto macilento.
 "Maldito! meu irmão, aquela moca
 É minha, minha só, é minha amante
 E minha esposa fora.. "O Rei sorrindo
 Lhe estende a régia mão e diz alegre:
 "A culpa é tua. Eu disto não sabia;
 Se do teu casamento me falasses,
 Eu respeitava tua..."Basta, infame!
 Não acrescentes zombaria ao crime.
 Hei de punir-te. É solitário o bosque;

Aqui não és um rei, porém um homem,
 Um vil em cujo sangue hei de lavar-me.
 Oh! sangue! quero sangue! eu tenho sede!"

VII

Despiu tremendo a reluzente espada.
 O mesmo fez o Rei. – Lutaram ambos.
Feminae sacra fames, quantum pectora
Mortalia cogis! E embalde a moça,
 Ajoelhando seminua e pálida,
 Vinha chorando, mais gentil no pranto,
 Entre as espadas se lançar gemendo.
 Embalde! Longo tempo encarniçado
 A peleja durou... Enfim caíram
 Rolaram ambos trespassados, frios...
 E, na treva de morte que os cegava,
 Inda alongando os braços convulsivos
 Que avermelhava o fraticida sangue,
 Procurando no sangue o inimigo!

VIII

O Bobo fez as covas. Na montanha
 Enterrou os irmãos. E quanto à moça,
 Pelo braço a tomou chorosa e fria,
 Foi ao paço, e na gótica varanda,
 De coroa real e longo manto,
 Falou à plebe, prometeu franquezas,
 Impostos levantar e dar torneios.
 Falou aos guardas: prometeu-lhes vinho,
 Falou à fidalguia, mas no ouvido,
 E prometeu-lhe consentir nos vícios
 E depressa fazer uma lei nova

Pela qual, se um fidalgo assassinasse
 Algum torpe vilão, ficasse impune
 E nem pagasse mais a vil quantia
 Que era pena do crime – e alto disse
 Que havia conquistar países novos.

IX

A história infelizmente é muito vista,
 Não sou original! É uma desgraça!
 Mas prefiro o caráter verdadeiro
 De trovador cronista.

Loriolo

Trocou de guizos o boné sonoro
 – Muito leve chapéu! – pela coroa
 Só teve uma desgraça o Rei novato:
 Foi que um dia fugiu-lhe do palácio
 A tal moça volante nos amores.

X

Muitos anos passaram. Loriolo
 Era um sublime rei. De rei a bobo
 Já tantos têm caído! Não admira
 Que um Bobo sendo Rei primasse tanto.
 Governava tão bem como governam
 Os reis de sangue azul e raça antiga,
 Demais gastava pouco e, se não fosse
 Seu amor pelas alvas formosuras,
 De certo que na lista dos monarcas
 Ele ficava sendo o Rei Sovina.
 Enfim era um Monarca de mão-cheia.
 Tinha só um defeito – vendo sangue

Tinha frio no ventre; e desmaiava
 Ao luzir de uma espada era nervoso!
 Ninguém falava nisso. – Até a giba,
 A figura de anão, a pele escura,
 Aquela boca negra escancarada
 (E que nem dentes amarelos tinha
 P'ra ser de Adamastor), as gâmbias finas,
 Eram tipo dos quadros dos pintores.
 Se pintavam Adônis ou Cupido,
 Copiavam o Rei em corpo inteiro,
 E o oiro das moedas, que trazia.
 A ventosa bochecha os beijos grossos,
 O porcino perfil e a cabeleira,
 Era beijado com fervor e culto.

XI

Loriolo envelhecia entre os aplausos,
 Dando a mão a beijar à fidalguia.
 Demais um sabichão fizera um livro
 Em vinte e tantos volumões in-fólio,
 Obra cheia de mapas e figuras
 Em que provava que por linha reta
 De Hércules descendia Loriolo
 E portanto de Júpiter Tonante.
 E apresentou as certidões em cópia
 De óbito e nascimento e batistério,
 E até de casamento, e para prova
 De que nas veias puras do Monarca
 Não correria a mais leve bastardia.
 É inútil dizer que os tais volumes
 Nada contavam sobre o Pai, porqueiro
 Como o do Santo Papa Sixto Quinto,
 E sobre a mãe do Rei, a velha Mória

Que vendera perus, Deus sabe o resto!
Nos tempos folgazões da mocidade!

XII

Um dia o reino cem navios tocam.
São piratas do Norte! são Normandos!
Infrene multidão nas praias corre,
Levando tudo a ferro até os frades.
Matam, queimam, saqueiam, furtam moças.
E a infrene turba corre até aos paços.

XIII

Enquanto vem a campo a fidalguia
Armada *pied en cap*, espada em punho,
Loriolo, sem fala, nos apertos
Nas adegas se esconde. Embalde o chamam,
Embalde corre voz que dos Normandos
Emissário de paz o Rei procura.
El-Rei suou de susto a roupa inteira.
Nem era de admirar, que a reis e povo,
Como ao bicho-da-seda a trovoada,
Camisas de onze varas apavoram
E fazem frio aparições de força.

XIV

Um soldado Normando que buscava
Nas adegas reais alguma pinga,
Mete a verruma numa velha pipa.
Um grito sai dali, mas não licores.
O soldado feroz destampa o nicho;
Agarra um vulto dentro, mas somente

Sente nas mãos vazia cabeleira
 Desembainha a torva durindana.
 Nas cavernas da pipa, e nas cavernas
 Do coração do Rei reboa o golpe.
 Estala-se o tonel de meio a meio.
 Entretanto o bom Rei que não falava,
 Sujo da lia da ruinosa pipa,
 Mais morto do que vivo (já pensando
 Que seu reino acabava num espeto
 Como o reino do galo), às cambalhotas
 Rola aos pés do soldado, chora e treme,
 Gagueja de pavor nos calafrios
 E pelo amor de Deus perdão implora.

XV

O soldado, maroto e bom gaiato,
 Agarra às costas o real trambolho,
 Como um vilão que à feira leva um porco,
 E no meio do pátio, entre os despojos,
 De pernas para o ar e cara suja
 Atira o Bobo...
 – El-Rei! clama um fidalgo.

XVI

Porém o Rei não fala... Sua e treme.
 "Singofredo o pirata aqui me envia.
 (Diz ao Rei o pacífico Mercúrio,
 O Arauto de paz que vem de bordo):
 Eu venho aqui propor-vos um tratado.
 Por direito de espada e por herança
 Singofredo é senhor destes países.
 Ele vem reclamar sua coroa.

Se o Rei não se opuser, não corre sangue;
Senão hão de fazê-lo em sarrabulho,

Puxado p'lo nariz o encher de lado,
E espetar-lhe a careta sobre um mastro.
Singofredo o feroz exige apenas
Que o Rei deixando o cetro deste reino
Seja sempre na corte Rei da Lua.
Loriolo virá ao seu caminho
Trajando seu gibão amarelado
Com remendos de cor, e campainhas,
Meias roxas e gorro afunilado".

XVII

Loriolo suspira. O povo espera.
Pela face do Bobo corre a furto
Uma lágrima trêmula. - É desgraça
Tendo subido a Rei, voltar...

Nem ousa
O nome proferir de sua infâmia.

De repente uma ideia o ilumina....
Deu uma das antigas gargalhadas,
Inda em trajes de rei graceja e pula.

Foi uma dança cômica, fantástica,
Um riso que doía – tão gelado
Coava o coração!... Estava doudo...
Dançou a gargalhar... caiu exausto,
Caiu sem movimento sobre o lodo...
Escutaram-lhe o peito. Estava morto.

Ora o pirata, o invasor Normando
 Era filho da nossa conhecida,
 Que, posto não pudesse com acerto
 Dizer quem era o pai de seu boêmio
 Afirmava contudo afoutamente
 Que, em todo o caso, tinha jus ao trono.

Reina pela cidade a bebedeira,
 E bebendo à saúde do bastardo
 O Bobo que foi rei ninguém sepulta...”

* * *

Bem vês, amigo Puff, que neste conto
 Em poucos versos digo histórias longas;
 – Amores, mortes, e no trono um bobo
 E sobre o lodo um rei que não se enterra.
 – Muito embora a mulher as roupas façam,
 Eu provo que o burel não faz o monge,
 E um bobo é sempre um bobo. Mostro ainda
 De meu estro no vário cosmorama
 Um rei que numa pipa o trono perde.
 E um bastardo que o pai dizer não pode
 E em nome de dous pais, ambos em dúvida,
 Vem na sangueira reclamar seu nome.

Um outro só com isso dera a lume
 Um poema em dez cantos. Sou conciso;
 Não ousa tanto: dou somente idéias,
 Esboço aqui apenas meu enredo.

Puff! olá, meu Puff! Estás dormindo,
 Prosaico beberrão! Acorda um pouco!
 Bebeu todo o meu vinho-a empada foi-se
 Não resta?me esperança! Este demônio
 De um poeta como eu nem vale um murro!

UM HOMEM DA PLATÉIA

Silêncio! fora a peça! que maçada!

Até o ponto dorme a sono solto!

PRÓLOGO

Levanta-se o pano até o meio. Passa por debaixo e vem até a rampa um velho de cabeça calva, camisola branca, carapuça frígia coroada de louros. Tem um ramo de oliveira na mão. Faz as cortesias de estilo e fala:

Dom Quixote, sublime criatura!

Tu sim! foste leal e cavaleiro,

O último herói, o paladim extremo

De Castela e do mundo. Se teu cérebro

Toldou-se na loucura, a tua insânia

Vale mais do que o siso destes séculos

Em que a infâmia, Dagon cheio de lodo,

Recebe as orações, mirras e flores...

E a louca multidão renega o Cristo!

Tua loucura revelava brio:

No triste livro do imortal Cervantes

Não posso crer um insolente escárnio

De cavaleiro andante aos nobres sonhos,

Ao fidalgo da Mancha, cuja nódoa

Foi só ter crido em Deus e amado os homens

E votado seu braço aos oprimidos.

Aquelas folhas não me causam riso,

Mas desgosto profundo e tédio à vida.

Soldado e trovador, era impossível

Que Cervantes manchasse um valeroso

Em vil caricatura! e desse à turba,

Como presa de escárnio e de vergonha,
 Esse homem que à virtude, amor e cantos
 Abria o coração!...

Estas idéias
 Servem para desculpa do poeta.
 Apesar de bom moço o autor da peça
 Tem uns laivos talvez de Dom Quixote...
 E nestes tempos de verdade e prosa
 – Sem Gigantes, sem Mágicos medonhos
 Que velavam nas torres encantadas
 As donzelas dormidas por cem anos –
 Do seu imaginar esgrime as sombras
 E dá botes de lança nos moinhos.

Mas não escreve sátiras: apenas
 Na idade das visões dá corpo aos sonhos,
 Faz trovas e não talha carapuças,
 Nem rebuça no véu do mundo antigo,
 Pra realce maior, presentes vícios,
 Não segue Juvenal e não embebe
 Em venenoso fel a pena escura
 Para nódoas pintar no manto alheio.

O tempo em que se passa agora a cena
 É o século dos Bórgias. O Ariosto
 Depôs na frente a Rafael gelado
 Sua c'roa divina e o segue ao túmulo.
 Ticiano inda vive. O rei da turba
 É um gênio maldito – o Aretino,
 Que vende a alma e prostitui as crenças.
 Aretino! essa incrível criatura,
 Poeta sem pudor, onda de lodo
 Em que do gênio profanou-se a pérola...

Vaso d'ouro que um óxido sem cura
Azinhavrou de morte... homem terrível
Que tudo profanou co'as mãos imundas,
Que latiu como um cão mordendo um século!
E, como diz um epitáfio antigo,
Só em Deus não mordeu, porque o não vira...
Como ele, foi devasso todo o século:
Os contos de Boccaccio e de Brantôme
São mais puros que a história desses tempos...
Tasso enlouquece. O Rei que se diverte
– O herói de Marignan e de Pavia
Que num vidro escrevera do palácio
“Femme souvent varie”, mas leviano
Com mais amantes que um Sultão vivia –
Mandava ao Aretino amáveis letras,
Um colar d'ouro com sangrentas línguas
E dava-lhe pensões. O Vaticano
Viu o Papa beijando aquela fronte.
Carlos V o nomeia cavaleiro,
Abraça-o e – inda mais! – lhe manda escudos.
O Duque João Médici, o adora,
Dorme com ele a par no mesmo leito...
É um tempo de agonias: a arte pálida,
Suarenta, moribunda, desespera
E aguarda o funeral de Miguel Ângelo,
Para com ele abandonar o mundo
E angélica voltar ao céu dos Anjos.

Agora basta. Revelei minh'alma.
A cena descrevi onde corra
Inteira uma comédia, em vez de um ato
Se o poeta, mais forte, se atrevesse
A erguer nos versos a medonha Sombra

Da loucura fatal do mundo inteiro.

Boas noites! platéia e camarotes:
O ponto já me diz que deixe o campo,
O primeiro galã todo empoadado,
Cheio de vermelhão, já dentro fala...
Estão cheios de luz os bastidores

Uma última palavra: o autor da peça,
Puxando-me da túnica romana,
Diz-me da cena que eu avise às Damas
Que desta feita os saís não são precisos...
Não há de sarrabulho haver no palco.
É uma peça clássica. O perigo
Que pode ter lugar é vir o sono;
Mas dormir é tão bom, que certamente
Ninguém por esse dom fará barulho.

O assunto da Comédia e do Poema
Era digno sem dúvida, Senhores,
De uma pena melhor; mas desta feita
Não fala Shakespeare, nem Gil Vicente.

O poeta é novato, mas promete:
Posto que seja um homem barrigudo
E tenha por Tália o seu cachimbo
Merece aplausos e merece glória.⁹⁸

⁹⁸ AZEVEDO, 1996, p. 151-179.

ANEXO B – É ELA! É ELA!

É ELA! É ELA!

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
e o eco ao longe murmurou — é ela!
Eu a vi... minha fada aérea e pura —
a minha lavadeira na janela.

Dessas águas furtadas onde eu moro
eu a vejo estendendo no telhado
os vestidos de chita, as saias brancas;
eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido,
nas telhas que estalavam nos meus passos,
ir espiar seu venturoso sono,
vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso...
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
um bilhete que estava ali metido...

Oh! decerto... (pensei) é doce página
onde a alma derramou gentis amores;
são versos dela... que amanhã decerto
ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! — repeti tremendo;
mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim tão bela... eu mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela, meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou — é ela!⁹⁹

⁹⁹ Ibid., p. 188-189.

ANEXO C – SPLEEN E CHARUTOS

SPLEEN E CHARUTOS

I

SOLIDÃO

Nas nuvens cor de cinza do horizonte
A lua amarelada a face embuça;
Parece que tem frio e, no seu leito,
Deitou, para dormir, a carapuça.

Ergueu-se... vem da noite a vagabunda
Sem xale, sem camisa e sem mantilha,
Vem nua e bela procurar amantes...
— É doida por amor da noite a filha.

As nuvens são uns frades de joelhos,
Rezam adormecendo no oratório...
Todos têm o capuz e bons narizes
E parecem sonhar o refeitório.

As árvores prateiam-se na praia,
Qual de uma fada os mágicos retiros...
Ó lua, as doces brisas que sussurram
Coam dos lábios teus como suspiros!

Falando ao coração... que nota aérea
Deste céu, destas águas se desata?
Canta assim algum gênio adormecido
Das ondas mortas no lençol de prata?

Minh'alma tenebrosa se entristece,
É muda como sala mortuária...

Deito-me só e triste sem ter fome
Vendo na mesa a ceia solitária.

Ó lua, ó lua bela dos amores,
Se tu és moça e tens um peito amigo,
Não me deixes assim dormir solteiro,
À meia-noite vem cear comigo!

II

MEU ANJO

Meu anjo tem o encanto, a maravilha,
Da espontânea canção dos passarinhos...
Tem os seios tão alvos, tão macios
Como o pêlo sedoso dos arminhos.

Triste de noite na janela a vejo
E de seus lábios o gemido escuto.,,
É leve a criatura vaporosa
Como a frouxa fumaça de um charuto.

Parece até que sobre a fronte angélica
Um anjo lhe depôs coroa e nimbo...
Formosa a vejo assim entre meus sonhos
Mais bela no vapor do meu cachimbo.

Como o vinho espanhol, um beijo dela
Entorna ao sangue a luz do paraíso...
Dá morte num desdém, num beijo vida
E celestes desmaios num sorriso!

Mas quis a minha sina que seu peito
Não batesse por mim nem um minuto,...
E que ela fosse leviana e bela

Como a leve fumaça de um charuto!

III

VAGABUNDO

Eat, drink, and love; what can the rest avail us?

BYRON, DON JUAN.

Eu durmo e vivo ao sol como um cigano,
Fumando meu cigarro vaporoso,
Nas noites de verão namoro estrelas,
Sou pobre, sou mendigo e sou ditoso...

Ando roto, sem bolsos nem dinheiro;
Mas tenho na viola uma riqueza:
Canto à lua de noite serenatas...
E quem vive de amor não tem pobreza.

Não invejo ninguém, nem ouço a raiva
Nas cavernas do peito, sufocante,
Quando, à noite, na treva em mim se entornam
Os reflexos do baile fascinante.

Namoro e sou feliz nos meus amores,
Sou garboso e rapaz... Uma criada
Abrasada de amor por um soneto,
Já um beijo me deu subindo a escada...

Oito dias lá vão que ando cismando
Na donzela que ali defronte mora...
Ela ao ver-me sorri tão docemente!
Desconfio que a moça me namora...

Tenho por meu palácio as longas ruas,

Passeio a gosto e durmo sem temores...
 Quando bebo, sou rei como um poeta,
 E o vinho faz sonhar com os amores.

O degrau das igrejas é meu trono,
 Minha pátria é o vento que respiro,
 Minha mãe é a lua macilenta
 E a preguiça a mulher por quem suspiro.

Escrevo na parede as minhas rimas,
 De painéis a carvão adorno a rua...
 Como as aves do céu e as flores puras
 Abro meu peito ao sol e durmo à lua.

Sinto-me um coração de *lazzaroni*,
 Sou filho do calor, odeio o frio,
 Não creio no diabo nem nos santos...
 Rezo a Nossa Senhora e sou vadio!

Ora, se por aí alguma bela
 Bem dourada e amante da preguiça,
 Quiser a nívea mão unir à minha
 Há de achar-me na Sé, domingo, à missa.

IV

A LAGARTIXA

A lagartixa ao sol ardente vive
 E fazendo verão o corpo espicha:
 O clarão de teus olhos me dá vida,
 Tu és o sol e eu sou a lagartixa.

Amo-te como o vinho e como o sono,
 Tu és meu copo e amoroso leito...

Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.

Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores,
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores.

Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa.

V

LUAR DE VERÃO

O que vês, trovador? — Eu vejo a lua
Que sem lavor a face ali passeia...
No azul do firmamento inda é mais pálida
Que em cinzas do fogão uma candeia.

O que vês, trovador? — No esguio tronco
Vejo erguer-se o chinó de uma nogueira...
Além se entorna a luz sobre um rochedo,
Tão liso como um pau de cabeleira.

Nas praias lisas a maré enchente
S'espraia cintilante d'ardentia...
Em vez de aromas as douradas ondas
Respiram efluviosa maresia!

O que vês, trovador? — No céu formoso
Ao sopro dos favônios feiticeiros
Eu vejo — e tremo de paixão ao vê-las —

As nuvens a dormir, como carneiros.

E vejo além, na sombra do horizonte,
 Como viúva moça envolta em luto,
 Brilhando em nuvem negra estrela viva
 Como na treva a ponta de um charuto.

Teu romantismo bebo, ó minha lua,
 A teus raios divinos me abandono,
 Torno-me vaporoso... e só de ver-te
 Eu sinto os lábios meus se abrir de sono.

VI

O POETA MORIBUNDO

Poetas! amanhã ao meu cadáver
 Minha tripa cortai mais sonora!...
 Façam dela uma corda e cantem nela
 Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...
 O aroma dos currais, o bezerrinho
 As aves que na sombra suspiravam
 E os sapos que cantavam no caminho!

Coração, por que tremes? Se esta lira
 Nas minhas mãos sem força desafina,
 Enquanto ao cemitério não te levam,
 Casa no marimbau a alma divina!

Eu morro qual nas mãos da cozinheira
 O marreco piando na agonia...
 Como o cisne de outrora... que gemendo
 Entre os hinos de amor se enternecia.

Coração, por que tremes? Vejo a morte,
Ali vem lazarenta e desdentada...
Que noiva!... E devo então dormir com ela?
Se ela ao menos dormisse mascarada!

Que ruínas! que amor petrificado!
Tão antediluviano e gigantesco!
Ora, façam idéia que ternuras
Terá essa lagarta posta ao fresco!

Antes mil vezes que dormir com ela,
Que dessa fúria o gozo, amor eterno
Se ali não há também amor de velha
Dêem-me as caldeiras do terceiro Inferno!

No inferno estão suavíssimas belezas,
Cleópatras, Helenas, Eleonoras...
Lá se namora em boa companhia,
Não pode haver inferno com Senhoras!

Se é verdade que os homens gozadores,
Amigos de no vinho ter consolos,
Foram com Satanás fazer colônia,
Antes lá que do Céu sofrer os tolos!

Ora! e forcem um'alma qual a minha,
Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça,
A cantar ladainha eternamente
E por mil anos ajudar a missa!¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ibid., p. 180-187.

ANEXO D – IDÉIAS ÍNTIMAS

IDÉIAS ÍNTIMAS

Fragmento

*La chaise où je m'assieds, la natte où je me couche,
La table où je t'écris*
.....
*Mes gros souliers ferrés, mon baton, mon chapeau,
Mês livres pêle-mêle entassés sur leur planche.*
.....
De cet espace étroit sont tout l'ameublement.
LAMARTINE, Jocelyn

I

Ossian — o bardo é triste como a sombra
Que seus cantos povoa. O Lamartine
É monótono e belo como a noite,
Como a lua no mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
Tem na lira do gênio uma só corda,
— Fibra de amor e Deus que um sopro agita!
Se desmaia de amor... a Deus se volta,
Se pranteia por Deus... de amor suspira.
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão, poeta ardente
Que ilumina o clarão das gotas pálidas
Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
Meu coração deleita-se... Contudo,
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando blasé: passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler, nem poetar... Vivo fumando.
Minha casa não tem menores névoas
Que as deste céu d'inverno... Solitário
Passo as noites aqui e os dias longos...

Dei-me agora ao charuto em corpo e alma:
 Debalde ali de um canto um beijo implora,
 Como a beleza que o Sultão despreza,
 Meu cachimbo alemão abandonado!
 Não passeio a cavalo e não namoro,
 Odeio o lasquenet... Palavra d'honra!
 Se assim me continuam por dois meses
 Os diabos azuis nos frouxos membros,
 Dou na Praia Vermelha ou no Parnaso.

II

Enchi o meu salão de mil figuras.
 Aqui voa um cavalo no galope,
 Um roxo dominó as costas volta
 A um cavaleiro de alemães bigodes,
 Um preto beberrão sobre uma pipa,
 Aos grossos beijos a garrafa aperta...
 Ao longo das paredes se derramam
 Extintas inscrições de versos mortos,
 E mortos ao nascer!... Ali na alcova
 Em águas negras se levanta a ilha
 Romântica, sombria, à flor das ondas
 De um rio que se perde na floresta...
 — Um sonho de mancebo e de poeta,
 El-Dorado de amor que a mente cria,
 Como um Éden de noites deleitosas...
 Era ali que eu podia no silêncio
 Junto de um anjo... Além o romantismo!
 Borra adiante folgaz caricatura
 Com tinta de escrever e pó vermelho
 A gorda face, o volumoso abdômen,
 E a grossa penca do nariz purpúreo
 Do alegre vendilhão entre botelhas,

Metido num tonel... Na minha cômoda
 Meio encetado o copo, inda verbera
 As águas d'ouro do Cognac ardente:
 Negreja ao pé narcótica botelha
 Que da essência de flores de laranja
 Guarda o licor que nectariza os nervos.
 Ali mistura-se o charuto havano
 Ao mesquinho cigarro e ao meu cachimbo...
 A mesa escura cambaleia ao peso
 Do titâneo Digesto, e ao lado dele
 Childe-Harold entreaberto... ou Lamartine
 Mostra que o romantismo se descuida
 E que a poesia sobrenada sempre
 Ao pesadelo clássico do estudo.

III

Reina a desordem pela sala antiga,
 Desce a teia de aranha as bambinelas
 À estante pulvurenta. A roupa, os livros
 Sobre as poucas cadeiras se confundem.
 Marca a folha do Faust um colarinho
 E Alfredo de Musset encobre, às vezes
 De Guerreiro, ou Valasco, um texto obscuro.
 Como outrora do mundo os elementos
 Pela treva jogando cambalhotas,
 Meu quarto, mundo em caos, espera um Fiat!

IV

Na minha sala três retratos pendem:
 Ali Victor Hugo. — Na larga fronte
 Erguidos luzem os cabelos louros,
 Como c'roa soberba. Homem sublime!

O poeta de Deus e amores puros!
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
 E Esmeralda — a Cigana... E diz a crônica
 Que foi aos tribunais parar um dia
 Por amar as mulheres dos amigos
 E adúlteros fazer romances vivos.

V

Aquele é Lamennais — o bardo santo,
 Cabeça de profeta, ungido crente,
 Alma de fogo na mundana argila
 Que as harpas de Sion vibrou na sombra,
 Pela noite do século chamando
 A Deus e à liberdade as loucas turbas.
 Por ele a George Sand morreu de amores,
 E dizem que... Defronte, aquele moço
 Pálido, pensativo, a fronte erguida,
 Olhar de Bonaparte em face austríaca,
 Foi do homem secular as esperanças:
 No berço imperial um céu de agosto
 Nos cantos de triunfo despertou-o...
 As águias de Wagram e de Marengo
 Abriam flamejando as longas asas
 Impregnadas do fumo dos combates
 Na púrpura dos Césares, guardando-o...
 E o gênio do futuro parecia
 Predestiná-lo à glória. A história dele?...
 Resta um crânio nas urnas do estrangeiro...
 Um loureiro sem flores nem sementes...
 E um passado de lágrimas... A terra
 Tremeu ao sepultar-se o Rei de Roma
 Pode o mundo chorar sua agonia
 E os louros de seu pai na fronte dele

Infecundos depor... Estrela morta,
Só pode o menestrel sagrar-te prantos!

VI

Junto a meu leito, com as mãos unidas,
Olhos fitos no céu, cabelos soltos,
Pálida sombra de mulher formosa
Entre nuvens azuis pranteia orando.
É um retrato talvez. Naquele seio
Porventura sonhei douradas noites,
Talvez sonhando desatei sorrindo
Alguma vez nos ombros perfumados
Esses cabelos negros e em delíquio
Nos lábios dela suspirei tremendo,
Foi-se a minha visão... E resta agora
Aquele vaga sombra na parede
— Fantasma de carvão e pó cerúleo! —
Tão vaga, tão extinta e fumacenta
Como de um sonho o recordar incerto.

VII

Em frente do meu leito, em negro quadro,
A minha amante dorme. É uma estampa
De bela adormecida. A rósea face
Parece em visos de um amor lascivo
De fogos vagabundos acender-se...
E como a nívea mão recata o seio...
Oh! quanta s vezes, ideal mimoso,
Não encheste minh'alma de ventura,
Quando louco, sedento e arquejante
Meus tristes lábios imprimi ardentes
No poento vidro que te guarda o sono!

VIII

O pobre leito meu, desfeito ainda,
A febre aponta da noturna insônia.
Aqui lânguido à noite debati-me
Em vãos delírios anelando um beijo...
E a donzela ideal nos róseos lábios,
No doce berço do moreno seio
Minha vida embalou estremecendo...
Foram sonhos contudo! A minha vida
Se esgota em ilusões. E quando a fada
Que diviniza meu pensar ardente
Um instante em seus braços me descansa
E roça a medo em meus ardentes lábios
Um beijo que de amor me turva os olhos...
Me ateia o sangue, me enlanguece a fronte...
Um espírito negro me desperta,
O encanto do meu sonho se evapora...
E das nuvens de nácar da ventura
Rolo tremendo à solidão da vida!

IX

Oh! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!
Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
Passam tantas visões sobre meu peito!
Palor de febre meu semblante cobre,
Bate meu coração com tanto fogo!
Um doce nome os lábios meus suspiram,

Um nome de mulher... e vejo lânguida
 No véu suave de amorosas sombras
 Seminua, abatida, a mão no seio,
 Perfumada visão romper a nuvem,
 Sentar-se junto a mim, nas minhas pálpebras
 O alento fresco e leve como a vida
 Passar delicioso... Que delírios!
 Acordo palpitante... inda a procuro:
 Embalde a chamo, embalde as minhas lágrimas
 Banham meus olhos, e suspiro e gemo...
 Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!
 Só o leito deserto, a sala muda!
 Amorosa visão, mulher dos sonhos,
 Eu sou tão infeliz, eu sofro tanto!
 Nunca virás iluminar meu peito
 Com um raio de luz desses teus olhos?

X

Meu pobre leito! eu amo-te contudo!
 Aqui levei sonhando noites belas;
 As longas horas olvidei libando
 Ardentes gotas de licor dourado,
 Esqueci-as no fumo, na leitura
 Das páginas lascivas do romance...
 Meu leito juvenil, da minha vida
 És a página d'ouro. Em teu asilo
 Eu sonho-me poeta e sou ditoso...
 E a mente errante devaneia em mundos
 Que esmalta a fantasia! Oh! quantas vezes
 Do levante no sol entre odaliscas
 Momentos não passei que valem vidas!
 Quanta música ouvi que me encantava!
 Quantas virgens amei! que Margaridas,

Que Elviras saudosas e Clarissas,
 Mais trêmulo que Faust, eu não beijava...
 Mais feliz que Don Juan e Lovelace
 Não apertei ao peito desmaiando!
 Ó meus sonhos de amor e mocidade,
 Porque ser tão formosos, se devíeis
 Me abandonar tão cedo... e eu acordava
 Arquejando a beijar meu travesseiro?

XI

Junto do leito meus poetas dormem
 — O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron
 Na mesa confundidos. Junto deles
 Meu velho candeeiro se espreguiça
 E parece pedir a formatura.
 Ó meu amigo, ó velador noturno,
 Tu não me abandonaste nas vigílias,
 Quer eu perdesse a noite sobre os livros,
 Quer, sentado no leito, pensativo
 Relesse as minhas cartas de namoro...
 Quero-te muito bem, ó meu comparsa
 Nas doudas cenas de meu drama obscuro!
 E num dia de spleen, vindo a pachorra,
 Hei de evocar-te dum poema heróico
 Na rima de Camões e de Ariosto,
 Como padrão às lâmpadas futuras!

.....

XII

Aqui sobre esta mesa junto ao leito
 Em caixa negra dois retratos guardo:
 Não os profanem indiscretas vistas.

Eu beijo-os cada noite: neste exílio
 Venero-os juntos e os prefiro unidos...
 — Meu pai e minha mãe! Se acaso um dia,
 Na minha solidão me acharem morto,
 Não os abra ninguém. Sobre meu peito
 Lancem-os em meu túmulo. Mais doce
 Será certo o dormir da noite negra
 Tendo no peito essas imagens puras.

XIII

Havia uma outra imagem que eu sonhava
 No meu peito, na vida e no sepulcro,
 Mas ela não o quis... rompeu a tela,
 Onde eu pintara meus dourados sonhos.
 Se posso no viver sonhar com ela,
 Essa trança beijar de seus cabelos
 E essas violetas inodoras, murchas,
 Nos lábios frios comprimir chorando,
 Não poderei na sepultura, ao menos,
 Sua imagem divina ter no peito.

XIV

Parece que chorei... Sinto na face
 Uma perdida lágrima rolando...
 Satã leve a tristeza! Olá, meu pagem,
 Derrama no meu copo as gotas últimas
 Dessa garrafa negra...
 Eia! bebamos!
 És o sangue do gênio, o puro néctar
 Que as almas de poeta diviniza,
 O condão que abre o mundo das magias!
 Vem, feroso Cognac! É só contigo

Que sinto-me viver. Inda palpito,
Quando os eflúvios dessas gotas áureas
Filtram no sangue meu correndo a vida,
Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
Os meus olhos ardentes se escurecem
E no cérebro passam delirosos
Assomos de poesia... Dentre a sombra
Vejo num leito d'ouro a imagem dela
Palpitante, que dorme e que suspira,
Que seus braços me estende...
Eu me esquecia:
Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
E na mesa do estudo acende a lâmpada...¹⁰¹

¹⁰¹ Ibid., 140-150.